Premio Critica d'Avanguardia
Orazio Maria Valastro
Poetiche contemporanee del dissenso: immaginari del corpo autobiografico

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

ENHANCED BY Google

Home M@GM@ > Vol.16 N.3 2018

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO - HERVÉ FISCHER / VOL.16 N.3 2018

Miti e immaginari nella contemporaneità

A cura di Orazio Maria Valastro

Miti e immaginari nella contemporaneità

Orazio Maria Valastro

Gli articoli che contribuiscono a delineare i contenuti di questo numero, ci offrono in vario modo una riflessione preziosa sui miti, portatori di elementi antichi, recuperati e attualizzati, eternati o riproposti, presentati sotto nuove forme o creati. Il mito è ciò che lega e unisce gli individui a un insieme più vasto, un gruppo sociale o la società, nel suo perenne movimento di risveglio e decadenza, nel suo eterno ritorno ed eclissi, emergendo periodicamente dalle profondità mitiche alla superficie cosciente del sociale. Il mito esprime di conseguenza il complesso rapporto tra gli individui e la società nella quale vivono, nella sua articolata perennità e novità, e nella sua attualizzazione compresa tra continuità e rottura. Il mito è il soffio vitale delle mitologie che risuonano collettivamente e nelle quali ci si riconosce. Nella rinascita del mito sono sempre i valori a essere in questione, vanno in frantumi o si trasformano nella vita sociale, e l'esplorazione delle mitologie contemporanee riconosce nella creatività sociale l'istanza portatrice di una trasmutazione dei valori che porta con sé un nuovo sguardo sulla società. La mitanalisi ci aiuta a tenere presente il lato valoriale di una mitologia contemporanea portatrice d'immagini benefiche o nocive per l'umanità, e in questo senso possiamo cogliere l'immaginario in atto nella molteplicità e nella complessità dei miti della contemporaneità.

Read More ➞

Mito e immaginario nella costruzione di una società di giustizia

Arrigo Colombo

La costruzione di una società di giustizia è il grande progetto dell'umanità; costruzione di una società di giustizia, e più oltre di una società fraterna. Questo è ciò che noi abbiamo scoperto nel nostro lavoro sull'utopia. Ricerca che partiva dai progetti degli autori, nella fase ellenica anzitutto (dove il più noto è Platone); come poi dai progetti della fase moderna che parte da Thomas More. E però, a un certo punto, la nostra ricerca scopriva il progetto dell'umanità, e ne ricostruiva la storia e i caratteri. In tutto questo i progetti degli autori, il loro immaginario nutrito di creatività, di eticità, di speranza, di volontà di trasformazione, hanno dato un contributo prezioso che a noi ancora serve per la realizzazione del progetto dell'umanità: una società di giustizia, benessere, pace.

Read More ➞

La natura disneyficata: analisi sociologica di un mito contemporaneo

Antonio Camorrino

Il successo dilagante della narrazione «green» rappresenta un prezioso indicatore delle significative trasformazioni sociali che stanno oggi interessando il mondo occidentale. Nel presente articolo, attraverso una breve ricostruzione sociostorica, tenterò di individuare le cause genealogiche di questo peculiare fenomeno. In seguito evidenzierò le funzioni di senso assolte dalle narrazioni che supportano e consolidano l'immaginario «green». In tal senso, nel primo paragrafo cercherò, a volo d'uccello naturalmente, di render conto dell'ambivalente spirito che animava gli uomini dediti all'attività scientifica nella società moderna; nel secondo analizzerò brevemente le cause dell'esaurimento dell'ideologia del progresso come forza-motore simbolica della modernità; nel terzo mi impegnerò a individuare le variabili che hanno concorso all'affermazione della natura a nucleo immaginale della società contemporanea: a tale scopo evidenzierò i risvolti mitici della narrazione «green», con specifico riferimento al fenomeno della natura «disneyficata». Delineare le ragioni sociologiche dell'articolato processo che ha infine condotto a una mitizzazione della natura nella società contemporanea è dunque l'obiettivo di questo saggio.

Read More ➞

Transgressions avangardistes et colonialité de genre : art et société

Madalena Zaccara

L'enthousiasme, l'audace, les excès, les défis, les manières folles ont marqué les premières années du XXe siècle. De nombreuses étrangères sont arrivées à Paris entre 1900 et 1939, période de nos recherches. Les Brésiliens ne firent pas exception. C'est le moment où l'École de Paris a eu lieu. Cependant, la marginalité et l'oubli de la femme artiste persistent même dans un moment de l'Histoire de l'Art qui proposait avant tout la liberté de créer et de vivre. Peu d'artistes brésiliennes ont échappé à ces circonstances. La recherche de leurs empreintes est une action de décolonisation de genre et du sauvetage de leur mémoire.Elle brise également les frontières entre la sociologie et l'histoire de l'art. Fedora do Rego Monteiro, née à Pernambuco, est notre étude de cas dans ce texte en tant qu'une artiste d'un axe brésilien non hégémonique. Fedora fait partie des lacunes de la mémoire d'un nombre important de femmes qui ont travaillé dans l'État. Raconter son histoire est un début pour la décolonisation de genre.

Read More ➞

Sulla soglia di infinite porte: una lettura del mito di Orfeo

Roberto Flauto

Il mito di Orfeo, affascinante e foriero di sconfinati spunti riflessivi, si è prestato nel corso del tempo, proprio per la sua malleabilità, per il suo elevatissimo grado metaforico, a innumerevoli interpretazioni, venendo declinato nei modi più disparati. In questo articolo, attraverso una prospettiva sociologica, se ne vuole offrire una lettura originale e per certi versi inedita. Ragionare intorno alla dimensione del mito vuol dire, in prima istanza, chiedersi cosa in esso sia stato trasfigurato: il racconto mitico è, infatti, la trasposizione sul piano dell'immaginario di una questione complessa. Da queste premesse prende le mosse il ragionamento che qui viene presentato. Di cosa ci parla il mito di Orfeo, di cosa è metafora? Muovendosi tra la dimensione "poetica", propria della narrazione mitica, così carica di significati altri e ulteriori, e quella della ricerca scientifica, dalla quale non si può prescindere, l'articolo prova dunque a individuare, tra i tanti possibili, un percorso di analisi, cogliendo infine un nesso, un legame embrionale, tra la vicenda orfica e il processo di elaborazione del lutto, del quale sembra essere una metafora.

Read More ➞

Devozione tellurica: antropologia dei riti religiosi in tempo di crisi

Giovanni Gugg

Le comunità continuano a porre fiducia nella protezione divina, indipendentemente dal fatto che questa agisca sul piano simbolico, nonostante le odierne conoscenze tecnico-scientifiche e le attuali strategie di protezione civile. Il rito è un linguaggio intergenerazionale che, in assenza di scrittura, trasmette un sapere sulla natura del territorio, comunica un insieme di informazioni sul modo di affrontarne i rischi, trasferisce una strategia per difendere il gruppo da quel che può minacciarlo. Si tratta di una particolare modalità del fare che permette la protezione e il consolidamento della propria visione del mondo; rappresenta uno specifico patrimonio culturale cui si attinge nel momento in cui diventa necessario affrontare una crisi, ridurre i danni, mitigare i bisogni, guardare la tragica realtà di una catastrofe; un patrimonio che, attivando una protezione simbolica, produce la percezione di una immunità collettiva e individuale.

Read More ➞

Dalla parte del mostro: Borges, Dürrenmatt, Cortázar, Yourcenar nel labirinto del Minotauro

Erika Filardo

Il seguente saggio si propone di indagare uno dei miti più significativi nella storia dell'immaginario collettivo, il mito del Minotauro, attraverso una prospettiva sistemica che coniughi le scienze dell'uomo e la letteratura. La premessa, che agisce come sottotraccia, è che solo un'ottica interdisciplinare e multidimensionale possa restituire la complessità di un prodotto culturale che ha in sé innumerevoli livelli metaforici e di significato, che si presenta come medium tra uomo e mondo e che è quindi in costante comunicazione con la società. Poiché il mito è un racconto che ha la potenzialità di diventare costantemente altro, di essere narrato senza esaurirsi, uno dei modi in cui il mito rivive, trasformandosi, ma mai estinguendo il suo nucleo originario, è la narrazione letteraria. La produzione letteraria, infatti, ha contribuito al processo di sedimentazione del mito nell'immaginario. L'obiettivo di questo saggio è quello di suscitare interesse nei confronti di un mito che è in grado di offrire risposte esistenziali, oltre che intellettuali, e invogliare il lettore a entrare nel labirinto, a perdersi, a interrogarsi sul suo segreto.

Read More ➞

Disabilità fisica, sessualità e mostruosità nell'immaginario collettivo, tra fascinazione e repulsione

Tania Sabatino

La disabilità sembrerebbe essere concepita storicamente e socialmente come una mostruosità sia nell'immaginario individuale sia in quello collettivo. Questi mostri parrebbero rappresentare i diversi per eccellenza, estranei e stranieri per antonomasia, in quanto poco o per nulla familiari nei tratti e nelle connotazioni, vere o presunte, loro attribuite, spesso accompagnati, nel loro cammino, da un'aura di profonda tristezza. L'operazione che ci interessa compiere con questo contributo non è relativa a una ricostruzione storiografica degli atteggiamenti e dei comportamenti tenuti nei confronti delle persone con disabilità attraverso le epoche e i secoli, quanto piuttosto scoprire un principio generativo che affonda le radici nell'immaginario collettivo e individuale, rinvenendo i presupposti di quella correlazione tra disabilità fisica e mostruosità.

Read More ➞

L'immaginazione e il potere: il '68 tra Usa, Italia e Germania

Luca Benvenga

Il 1968 è stato l'annus horribili per la fidelizzazione degli studenti, e più in generale dei giovani come categoria sociale, alle strutture di potere. In quell'anno, lo scheletro sociale viene attaccato su più fronti, azione essa che ne indebolì la spina dorsale degli organismi indirizzati al suo perfetto funzionamento, con una inevitabile frammentazione politica e conseguente riduzione del controllo collettivo. Eretici, individualisti, nuclei auto-organizzati, gruppi politico-ideologizzati e studenti rivendicavano "l'imagination au pouvoir", confezionando una rottura radicale sul piano del costume e dei saperi. Ad emergere è il carattere simultaneo e correlato delle manifestazioni studentesche, l'internazionalismo e la solidarietà incondizionata, elementi questi che lasciavano prefigurare delle somiglianze tra il soggetto rivoluzionario, da Oriente ad Occidente, nelle sue svariate forme dell'agire collettivo.

Read More ➞

Via come il pane: note di sociologia ed estetica del cibo

Maria Romano

Il saggio propone una riflessione sulla funzione simbolica del cibo, con specifica attenzione al ruolo che il pane ha rivestito nella storia e nella storia dell'arte. Alimento primario e universale, il pane racchiude un'insondabile potenza sacra, trovando nell'arte, altare della sublimazione, uno spazio privilegiato di rappresentazione. L'iconografia del pane traccia una parabola che tocca tutti gli stili – e non solo l'arte sacra dove gioca un ruolo privilegiato per la sua funzione escatologica – con esiti diversi e suggestivi. In particolare, viene analizzato il surrealismo gastronomico di Salvador Dalí, fautore di quella "rivoluzione del pane", che vide intrecciarsi arte, vita e cibo. Segno della "natura" che si fa "cultura", il pane è emblema della civiltà e dell'attitudine creativa dell'uomo che nella tensione poietica dell'arte può trovare espressione. Attraverso una prospettiva che intreccia sociologia ed estetica, viene quindi delineato un percorso che tenta di rintracciare le istanze materiali e simboliche del medium-pane: un dispositivo concreto e mitico, portatore di aspettative e bisogni.

Read More ➞

M@GM@ ISSN 1721-9809
Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali
Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania Rvisita a carattere scientifico ANVUR Area 14
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia

Osservatorio Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica
Email: info@analisiqualitativa.com
Site Web: www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catania - Italy

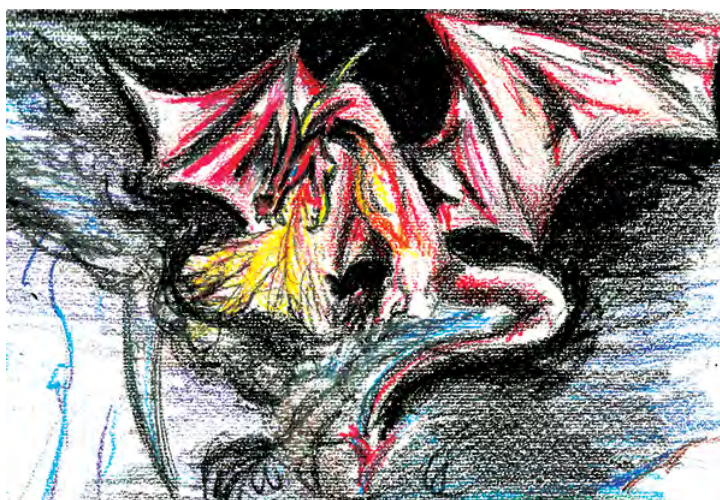
M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO / VOL.16 N.3 2018

Miti e immaginari nella contemporaneità

Orazio Maria Valastro

magma@analisiqualitativa.com

Sociologo, ricercatore indipendente, formatore e consulente autobiografico, specializzato nell'immaginario della scrittura autobiografica. Affiliato alla Società Internazionale di Mitanalisi (Montréal - Québec, Canada). Fondatore e direttore scientifico di M@GM@ Rivista internazionale di scienze umane e sociali. Dottore di ricerca in Sociologia, Università Paul Valéry, Montpellier. Laureato in Sociologia, Università Paris Descartes.

Représentations mythodramatiques de soi
Dessin: Danilo Pistone - Lycée Artistique d'État Emilio Greco
Ateliers de l'imaginaire autobiographique © OdV Le Stelle in Tasca

Buon compleanno M@GM@

«Miti e immaginari nella contemporaneità», l'ultimo numero monografico elettronico del 2018, nasce come naturale seguito del seminario di studi organizzato da M@GM@[1], in occasione del secondo evento programmato per festeggiare i quindici anni della rivista.

Quindici anni sono un anniversario importante per una rivista originale e oramai rilevante nel panorama delle scienze umane e sociali.

Dopo il convegno internazionale realizzato all'Università Paris Descartes[2] avevamo avviato, con il numero precedente intitolato «L'esigenza d'attualità della mitanalisi»[3], una serie di pubblicazioni associate agli eventi collegati all'anniversario della rivista. Abbiamo in corso la pubblicazione di una selezione degli atti del convegno internazionale «Mitanalisi dell'insularità»[4], tenutosi a Catania, sede originaria della rivista, dove è nata l'idea del progetto editoriale, previsto come primo numero quadrimestrale del 2019.

Ci siamo ritrovati in Sicilia insieme agli associati e i collaboratori della rivista per chiudere questa serie di eventi abbinati all'anniversario dei quindici anni di M@GM@, e con loro si consolida una rete di affinità affettive e una cooperazione volte a orientare il lavoro di riflessione, di ricerca e formazione, dei prossimi anni.

Questi convegni e seminari sono stati un'occasione vitale per fare nuove conoscenze e confrontarsi, generando contatti, talvolta preziosi, qualche volta limitati nel tempo. Sono tuttavia lieto che la rivista riesca a praticare un'apertura sensibile, una concreta prospettiva transdisciplinare che spero sia in grado di far dialogare le esperienze vissute e le conoscenze generate dalle ricercatrici e dai ricercatori, indipendenti o strutturati, e soprattutto che sia anche uno spazio di promozione e stimolo alla creatività transdisciplinare delle giovani generazioni.

Il mito è una questione di valori umani

I contributi di studiosi e collaboratori della rivista e di giovani ricercatori, invitati a presentare degli articoli a seguito della loro partecipazione o del loro interesse per il seminario di studio «Sociologia, mito e immaginario», propongono alle nostre lettrici e ai nostri lettori un numero in continuità con i temi privilegiati dalla rivista.

Gli articoli che contribuiscono a delineare i contenuti di questo numero, ci offrono in vario modo una riflessione preziosa sui miti, portatori di elementi antichi, recuperati e attualizzati, eternati o riproposti, presentati sotto nuove forme o creati. Il mito è ciò che lega e unisce gli individui a un insieme più vasto, un gruppo sociale o la società, nel suo perenne movimento di risveglio e decadenza (Durand, 1996), nel suo eterno ritorno ed eclissi, emergendo periodicamente dalle profondità mitiche alla superficie cosciente del sociale. Il mito esprime di conseguenza il complesso rapporto tra gli individui e la società nella quale vivono (Lewi, 2017), nella sua articolata perennità e novità, e nella sua attualizzazione compresa tra continuità e rottura.

In questa prospettiva che riunisce sociale e culturale, biologico e psichico, per comprendere i miti come matrice dei valori umani insiti nell'immaginario contemporaneo, il mito è il soffio vitale delle mitologie che risuonano collettivamente e nelle quali ci si riconosce. Nella rinascita del mito sono sempre i valori a essere in questione, vanno in frantumi o si trasformano nella vita sociale, e l'esplorazione delle mitologie contemporanee (Maffesoli, 2013) riconosce nella creatività sociale l'istanza portatrice di una trasmutazione dei valori che porta con sé un nuovo sguardo sulla società.

La mitanalisi (Fischer, 2017 - 2018-a) ci aiuta a tenere presente il lato valoriale di una mitologia contemporanea portatrice d'immagini benefiche o nocive per l'umanità, e in questo senso possiamo cogliere l'immaginario in atto nella molteplicità e nella complessità dei miti della contemporaneità. I miti sono questi strani figli (Valéry, 1988) che i nostri antenati generavano amandosi nelle tenebre per far fronte a enigmi mostruosi e inquietanti, seducenti e orribili. I miti partoriti dall'umanità hanno fatto rivivere il mistero delle origini nell'esperienza di vita delle donne e degli uomini, o hanno raccontato la creazione di un mondo che prende forma, di un ordine che contrasta il caos che lo ha preceduto. Abbiamo compreso che questi miti devono essere collocati in una scala di valori (Ries, 2008) adottata in modo collettivo (Lévi-Strauss, 2008), e nel desiderio senza tempo di dare forma agli incubi dell'umanità e trasformare le angosce umane, ritroviamo tutta l'attualità del mito nella contemporaneità. Possiamo leggere i contributi di questo numero come tanti tasselli che possiamo comporre, interrogandoci sulla portata dell'immaginario collettivo attuale, sulla sua adesione o emancipazione dai miti tossici per la nostra umanità, sulla sua capacità di trasformarli in miti benefici per la condizione umana.

L'esigenza di un ascolto mitanalitico

La società occidentale ha edificato la modernità sulla scissione reiterata tra pensiero razionale e mitico, tra ragione e spirito, finendo per alimentare il fuoco del desiderio collettivo di fabulare e favolare, di andare in cerca di miti e narrazioni per ritrovare l'amore verso il mondo e la vita stessa. I sentimenti e il vissuto di un'umanità che s'interroga su questioni fondamentali per la nostra vita agiscono quindi sotto traccia, intrecciandosi alla trama dei miti e delle memorie del passato e del presente, alla molteplicità e alla ricchezza dei valori che si trasformano ciclicamente (Valastro, 2019).

Nella società contemporanea non viene meno il desiderio di raccontare il mondo, al contrario, ne sono testimoni la profusione e la complessità delle mitologie delle culture moderne. In una condizione di fluttuazione tra i modelli culturali della tradizione e quelli della contemporaneità, i valori si manifestano e si trasformano all'interno di un agire complesso, dinamico e relazionale, che incide sulle immagini identitarie condivise in un continuo movimento di conservazione, creazione e risignificazione. Le generazioni rielaborano e generano i valori che sottendono l'immaginario contemporaneo, valori estetici ed etici, materiali e spirituali. Le narrazioni del mondo adottate in modo collettivo per contrastare l'incertezza sociale, le fragilità sociali, economiche e politiche, la crisi di senso e d'identità, accolgono o si emancipano da questi valori in funzione di un immaginario nocivo o benefico.

Nella presenza delle mitologie (Eliade, 2015) nella vita delle donne e degli uomini, quale patrimonializzazione è in atto del racconto che ci facciamo del mondo (Valastro, 2019)? I contributi pubblicati suscitano senz'altro un notevole interesse e stimolano il senso di una riflessione e di una ricerca sul rapporto tra i valori culturali della modernità e le modalità di raccontare e interpretare il mondo. Invitano a comprendere e ad ascoltare quello che i miti e l'immaginario ci raccontano, a capire il nostro stesso collocarci ed essere nel mondo all'interno di un sistema di riferimento, gruppo o istituzione, simbolico o esistenziale, sollecitati e incerti tra il desiderio di essere indipendenti e suscitare o ripristinare dei legami sociali.

Verifichiamo in questo senso l'urgenza di un ascolto mitanalitico, liberato da qualsiasi pretesa scientifica totalizzante e ossessionata da un razionalismo sistemico, un ascolto partecipe dei valori dell'umanità. Un ascolto urgente e necessario nel contesto storico e sociale nel quale viviamo, che caratterizza un'esigenza transdisciplinare quanto mai attuale, non rivolta soltanto verso il passato, alle mitologie che ancora oggi sorreggono rappresentazioni del nostro vivere in società, ma attenta a tutti quei miti che in relazione con altrettanti immaginari collettivi implicano un bisogno d'impegno (Fischer, 2018-b).

Bibliografia

Gilbert Durand, *Champs de l'imaginaire*, textes réunis par Danièle Chauvin, Grenoble, Ellug, Université Stendhal, 1996.
Mircea Eliade, *Immagini e simboli: saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book, 2015.
Hervé Fischer, Ana Maria Peçanha, Orazio Maria Valastro, (sous la direction de), *L'exigence d'actualité de la mythanalyse*, M@GM@ Rivista internazionale di scienze umane e sociali, vol. 16, n. 2, Catania, Osservatorio dei Processi Comunicativi, 2018.
Hervé Fischer, «L'exigence d'actualité de la mythanalyse», in Hervé Fischer, Ana Maria Peçanha, Orazio Maria Valastro, (sous la direction de), *L'exigence d'actualité de la mythanalyse*, *M@GM@ Revue internationale en sciences humaines et sociales*, vol.16, n.2, 2018.
Hervé Fischer (sous la direction de), *En quête de mythanalyse*, Collection Les Cahiers de M@GM@, vol. 8, Rome, Aracne, 2017.
Claude Lévi-Strauss, *L'uomo nudo*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
Georges Lewi, «Comment le monde contemporain adapte les deux mythes fondateurs de l'humanité?», in Hervé Fischer (sous la direction de), *En quête de mythanalyse*, Collection Les Cahiers de M@GM@, vol. 8, Rome, Aracne, 2017.

Michel Maffesoli, «Dionysus redivivus», in Georges Bertin, Orazio Maria Valastro, (sous la direction de), *Le magma constitutif de l'imaginaire social contemporain*, Collection Les Cahiers de M@GM@, vol. 6, Rome, Aracne Éditeur, 2013, pp. 45-51.
Julien Ries, *Mito e rito: le costanti del sacro*, Tomo 2, Milano, Editoriale Jaca Book, 2008.
Orazio Maria Valastro (a cura di), *Immaginari del patrimonio culturale immateriale*, I Quaderni di M@gm@, vol. 10, Roma, Aracne Editrice, 2019.
Paul Valéry, «Piccola lettera sui miti», in *All'inizio era la favola*, Milano, Guerini & Associati, 1988.

Note

[1] «Sociologia, mito e immaginario», Seminario di studio diretto da Luigi Caramiello e Orazio Maria Valastro, Dipartimento di scienze sociali - Università degli Studi di Napoli "Federico II", M@GM@ Rivista internazionale di scienze umane e sociali, 17 novembre 2017.

[2] «En quête de mythanalyse», Convegno internazionale di studio sulla teoria mitanalitica, a cura di Hervé Fischer e Orazio Maria Valastro, organizzato dal Seminario Franco-Brasiliano - Laboratorio di Etica Medica e Medicina Legale - Università Paris Descartes, M@GM@ Rivista internazionale di scienze umane e sociali, Società internazionale di mitanalisi (Montréal - Québec, Canada), in collaborazione con l'istituto Charles Cros - Creazione Formazione Ricerca di Parigi, 23 ottobre 2017, Università Paris Descartes.

[3] Fischer H., Peçanha A.M., Valastro O.M., (a cura di) (2018), L'exigence d'actualité de la mythanalyse, *M@GM@ Rivista internazionale di scienze umane e sociali*, vol. 16, n. 2, Catania, Osservatorio dei Processi Comunicativi, 2018.

[4] «Mitanalisi dell'insularità», Convegno internazionale di scienze umane e sociali, con il patrocinio dell'Università degli Studi di Catania, organizzato da M@GM@ Rivista internazionale di scienze umane e sociali - Osservatorio dei Processi Comunicativi, Associazione Culturale Scientifica, Società Internazionale di Mitanalisi (Montréal, Québec-Canada), Thrinakìa - Premio internazionale di scritture autobiografiche, biografiche e poetiche, dedicate alla Sicilia, in collaborazione con il Dipartimento di scienze umanistiche - Università degli Studi di Catania, l'Assessorato ai Saperi e alla Bellezza condivisa del Comune di Catania, l'Institut Français di Palermo, l'Alliance Française di Catania, il Liceo Artistico Statale Emilio Greco, 21-22 maggio 2018, Monastero dei Benedettini, Catania.

M@GM@ ISSN 1721-9809
Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali
Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Rvisita a carattere scientifico ANVUR Area 14
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia

Osservatorio Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica
Email: info@analisiqualitativa.com
Site Web: www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catania - Italy

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO / VOL.16 N.3 2018

Mito e immaginario nella costruzione di una società di giustizia

Arrigo Colombo

magma@analisiqualitativa.com

Filosofo, Dipartimento di Studi Umanistici, Centro interdipartimentale di ricerca sull'utopia, Università del Salento, Centro interuniversitario di Studi Utopici (Università di Cassino, Lecce, Macerata, RomaTre), Movimento per la società di giustizia e per la speranza. Dal 2006 dirige la Rivista di Studi Utopici. Nel 2014 ha ottenuto il Premio internazionale di filosofia Karl-Otto-Apel per i suoi studi sull'utopia.

Représentations mythodramatiques de soi
Dessin: Orazio Ardini - Lycée Artistique d'État Emilio Greco
Ateliers de l'imaginaire autobiographique © OdV Le Stelle in Tasca

Premessa

La costruzione di una società di giustizia è il grande progetto dell'umanità; costruzione di una società di giustizia, e più oltre di una società fraterna. Questo è ciò che noi abbiamo scoperto nel nostro lavoro sull'utopia, in seguito alla fondazione di un Centro interdipartimentale di ricerca nel 1982, nell'Università del Salento-Lecce (più oltre, nel 2005, anche in un Centro interuniversitario con altre tre università, Cassino, Macerata, RomaTre).

Ricerca che partiva dai progetti degli autori, nella fase ellenica anzitutto (dove il più noto è Platone); come poi dai progetti della fase moderna che parte da Thomas More. E però, a un certo punto, la nostra ricerca scopriva il progetto dell'umanità, e ne ricostruiva la storia e i caratteri. Abbiamo certo lavorato molto: 11 convegni internazionali, 35 volumi pubblicati; in particolare, nel 2015, la Trilogia della Nuova Utopia, cui si aggiungerà ora un quarto più breve volume sulla società fraterna e una raccolta di saggi.

Il blocco della società ingiusta e la reazione popolare

L'umanità ha vissuto gran parte della sua storia in quello che può dirsi il *«blocco della società ingiusta»*. I cui fattori possono essere indicati nel sistema monarchico-aristocratico, potere assoluto della monarchia ereditaria; e possesso della terra – allora il bene produttivo per eccellenza – da parte dell'aristocrazia; conquista di popoli, formazione d'imperi (che già Agostino chiamava *«grandi brigantaggi»* perché si formano asservendo altri popoli), guerra perenne (la guerra

esaltata come gloria del monarca e del popolo conquistatore; esaltata come arte, strategia; mentre è il crimine più atroce, è una strategia di morte). Inoltre schiavitù, l'atroce ignominia che annienta la persona umana; asservimento della donna; povertà dipendenza sfruttamento del popolo contadino. E questo dal terzo millennio a.C. (in Mesopotamia e in Egitto anzitutto), da quello che può dirsi l'inizio delle civiltà; sino alle rivoluzioni moderne, per oltre quattro millenni e mezzo: tanto dura quel blocco.

Il popolo, tuttavia, non si arrende a questa condizione; la sua coscienza non si oblitera (come vorrebbe De la Boétie nel suo famoso ma isolato saggio sulla *«servitù volontaria»*, che si formerebbe con l'assuefazione, del 1576). La sua resistenza, la permanenza storica di una coscienza di dignità e diritto, è dimostrata anzitutto da tre ordini di eventi.

La *rivolta popolare*, che corre lungo l'intera storia umana. I *processi di democratizzazione*, dove il popolo raggiunge lui la gestione del potere politico; così in quello che è forse il modello storicamente più alto di democrazia, l'Atena antica; o nella varia vicenda dei comuni medievali. Oppure lotta per raggiungerla, anche se vi riesce solo in parte, come la plebe romana contro il patriziato; una lotta che va dal quinto secolo a.C. al terzo, approdando soltanto a organi distinti per i due ceti; mancando il pieno riconoscimento e l'integrazione. Infine le *rivoluzioni moderne*,in cui il potere monarchico-aristocratico viene infine annientato.

I miti utopici

Un'altra importante espressione della coscienza popolare in questa fase sono i *miti utopici*, in cui si configura quella società di giustizia, benessere, pace verso cui la coscienza popolare era protesa. E che, nella sua perdurante impotenza, e insieme nella sua speranza e certezza, l'uomo colloca in un altrove: all'inizio della storia umana nel mito edenico-aureo; alla fine nel mito escatologico; nel presente ma in una terra o isola lontana, di cui si favoleggia, o dove capita per caso il viaggiatore o il naufrago, il mito geografico.

Nel *mito edenico*, il più antico, il giardino di Eden dei primi capitoli della Genesi, si prospetta una originaria condizione felice, che potrebbe durare sempre ma va perduta col peccato, con la trasgressione di un ordine divino. A questa, nel testo biblico, è attribuita la dura condizione del popolo contadino alle prese con una terra infeconda, così come la soggezione della donna all'uomo (3, 16-19). La causa sociale è ignorata, le classi dominanti; o meglio è compresa nell'universale idea di peccato, di trasgressione del supremo e supremamente benefico ordine divino. In ogni caso è prevista una lotta in cui il serpente, quindi il male di cui è simbolo, sarà infine schiacciato (3, 15).

Nel *mito aureo*, dell'età dell'oro, la prima età della storia umana – come la troviamo anzitutto ne *Le opere e i giorni* di Esiodo, ma poi in tutta la tradizione greco-romana– la terra è spontaneamente feconda e l'uomo conduce *«una vita da dio»*, serena, senza pene, restando sempre giovane; e muore come abbandonandosi al sonno. Seguono poi età di progressivo decadimento – dell'argento, del bronzo, del ferro infine, l'età estrema in cui l'uomo nascerà già vecchio; in cui non vi sarà rispetto né per il padre, né per l'ospite, né per alcuno; in cui la forza, la dismisura, il crimine prevarranno sul diritto; e al male non vi sarà rimedio (Esiodo; Opere e i giorni, vv. 109-201).. E però, anche qui, quelli che seguono la giustizia vedranno la loro città fiorire, la terra moltiplicare i suoi frutti; una vita abbondante e gioiosa, e sopra tutto la pace (vv. 225-237).

Il *mito escatologico*, cioè la proiezione della società virtuosa e felice alla fine della storia, lo troviamo in quel movimento grandioso che sarà chiamato Millenarismo perché darà a quella società la durata di un millennio, l'ultimo, ai margini della storia e già fuori dalla storia; per una società di soli giusti, per loro una mirabile rivalsa su questa stessa terra in cui tanto hanno sofferto, per loro soltanto. Movimento grandioso perché, partendo dagli ultimi secoli dell'ebraismo, percorrerà quasi per intero la storia dell'Occidente fino all'Ottocento (la grande fioritura dell'Ottocento americano), e in qualche misura (i Testimoni di Jehova) al Novecento.

La genesi del mito escatologico sta nella letteratura apocalittica, l'ultima delle letterature veterotestamentarie (che però entra nella Bibbia solo con due testi, *Daniele* e l'*Apocalisse* giovannea), il cui capostipite è il libro di *Enoc*; e che si estende dal secondo secolo avanti Cristo al secondo dopo Cristo; e dunque pervade anche il primo cristianesimo.

Il millennio assume una forza definitiva nell'*Apocalisse* giovannea (era già presente in certa misura nell'apocalittica ebraica): un angelo scende dal cielo e ha in mano la chiave dell'abisso e una catena; e afferra il satana e lo incatena e lo chiude nell'abisso per mille anni, affinché non possa più sedurre le genti; e allora i giusti regnano mille anni col Cristo. Da notare che l'espressione *«mille anni»* assume qui un'insistenza insolita: in cinque versetti compare cinque volte (20, 2-6).

Si delinea qui una consistenza spirituale del millennio, *«saranno sacerdoti di Dio e del Cristo e regneranno con lui per mille anni»*. Quella che sarà sviluppata poi da Gioacchino da Fiore (1130-1202) come il *«terzo stato»*, la terza età del mondo; che è però *«il tempo della fine»*, *«il settimo giorno»*. E comporta una trasformazione della mente, una *«trasposizione dei cuori dai desideri carnali all'amore delle cose celesti»*. Donde una società *«quietiva»*, che possiede la piena *«perfetta»* libertà dello spirito, il divino perfetto amore, e perciò è fusa nella contemplazione. Non più il lavoro, neppure lo scrivere, ormai superfluo; non proprietà e possesso di cose, inutili ormai. Ma il *«riposo santo»*, nella pace, nel gaudio (i passi cit.: *In Apocalypsim*,I, 3, 9 eVII, Venezia 1527, ff. 83, 209v-210r; *Concordia*,V, 58 e 74, Ivi 1519, ff. 90r e 103; *Psalterium*, Ivi 1527, f. 260r; *Enchiridion*,3, Milano 1994, p. 146. Sono temi ricorrenti).

Ma il quadro prevalente è quello che si sviluppa dal messianismo ebraico in cui nasce; ed è un Millennio *compiutamente umano.* Dove al primo posto sta la *giustizia*, che mantiene il risalto antico, e cui si unisce l'amore fraterno; la scomparsa dei tiranni dei re dei principi; la scomparsa della schiavitù della servitù; il sostegno alla vedova e all'orfano. S'impone l'*eguaglianza*,la legge eguale per tutti; l'eguaglianza sociale, la terra, i grandi beni diventano comuni, la proprietà è abolita, i ricchi e potenti scompaiono. Questi temi, prima veterotestamentari, poi evangelici, poi caduti nell'oblio dell'alienazione ecclesiastica, ricompaiono con forza nel millenarismo sociale del medioevo e della modernità, in tanti movimenti ed episodi (fondamentale al riguardo, e sempre suggestiva, l'opera di Norman Cohn, *The Pursuit of the Millennium*, Londra 1957; tr. it., Milano 1976).

Scompare il male, quindi il peccato, e il dolore; la menomazione fisica: non più zoppi ciechi sordi muti; non più malattia afflizione angoscia; non più intemperie, flagelli di natura, grandine siccità carestia.

Prosperità, fecondità della terra, abbondanza; espressa in termini iperbolici in un testo che da *Enoc* passa in *2Baruc*,in Papia di Gerapoli, Ireneo, Lattanzio, Commodiano: *«Le viti avranno ognuna diecimila tralci, e ogni tralcio diecimila simpodi, e ogni simpodio diecimila piedi, e ogni piede diecimila grappoli, e ogni grappolo diecimila acini, e ogni acino pressato darà 25 misure di vino. Così ogni granello di frumento ecc.»* (Ireneo, *Adv. haereses*,V, 33, 7 - PG 7, 1213-14). Il *lavoro* si fa lieve: si adempirà nella giustizia e sarà colmo di benedizione, dice già *Enoc* (10, 18). Domina ovunque la *pace*, la vita scorre in letizia, come una festa.

Il *matrimonio* è presente ed è straordinariamente fecondo (mille figli o mille generazioni); anche se non sempre viene affermato. Tra i Padri è esplicito in Giustino, Ireneo, Lattanzio, Commodiano e nella descrizione che del millennio fa Dionigi Alessandrino. Risulta tuttavia alquanto anomalo in uno stato di giustizia provata e confermata, stato di compenso e di premio; laddove le nuove generazioni non passano attraverso la prova. Uno stato che raccoglie l'intera compagine dell'umanità giusta, presente e passata, quindi di per sé concluso; per trasporla in una condizione terminale anche se temporale; e però oltre il farsi che è proprio della storia.

Nel mito escatologico millenaristico la tensione popolare si proietta, dunque, in misura grandiosa: il blocco della società ingiusta vi è dissolto; la condizione di giustizia, benessere, pace vi è mirabilmente raggiunta.

Il *mito geografico*, cioèla proiezione della società virtuosa e felice in un paese e popolo lontano, un continente, un'isola; un paese noto, ignoto, favoloso; si sviluppa particolarmente nel mondo ellenico, collegandosi probabilmente con i *grandi viaggi mitici*,gli Argonauti, Odisseo. O anche con i *grandi viaggi storici* –a cominciare dal periplo africano di Neco nel sec. VII a.C., al periplo di Annone, alla grande spedizione di Alessandro, al periplo di Nearco – che hanno come scopo l'esplorazione, la colonizzazione, la conquista; e i cui resoconti sono obiettivi e sobri; ma non si può non pensare che non abbiano diffuso notizie favolose, e potentemente acceso l'immaginazione.

I popoli del mito geografico sono gl'Iperborei anzitutto, di cui secondo Erodoto parlerebbe già Esiodo, di cui parlano poeti, storici, geografi; legati al mito di Apollo (che vi sarebbe giunto in volo sul suo carro di cigni, vi avrebbe soggiornato un anno, vi tornerebbe a intervalli regolari) e al culto di Delo (*Storie*,IV, 32-36). L'India, secondo le notizie di Ctesia, storico del V-IV sec. a.C.; un'India in cui abitano anche popoli estremamente fantasiosi: cinocefali, un popolo senza foro anale, un altro con orecchie elefantiache ecc. (in Fozio, *Biblioteca*,72 - PG 103, 212-229). L'Eusebe di Teopompo, retore e storico del IV sec., la città pia, pacifica, nel grande immenso continente di Meropide; rispetto al quale Europa, Asia e Libia sono isole sparse nell'Oceano (*Storie filippiche*,in Eliano, *Storie varie*,III, 18). Gli Attacori, un popolo indiano di cui ha scritto Amometo, autore del III sec., in un romanzo geografico (in Plinio, VI, 20, n. 55). Le Isole Fortunate (probabilmente le attuali Canarie), almeno nella descrizione che ne dà Plutarco nella vita di Sartorio (n. 8); e un'isola al di là delle Colonne d'Ercole che sembra essere l'attuale Madera, nella descrizione di Diodoro Siculo (V, 19-20). E la stessa Atlantide come la descrive Platone; e, insomma, innumerevoli luoghi.

Il *modello* che vi si disegna presenta oscillazioni, maggiore o minore ricchezza nei dettagli, ma rientra in un unico quadro; di cui ecco le caratteristiche. Presenza degli dei, di Apollo, di Crono. Clima mite, temperato, brezze soavi. Fecondità spontanea della terra; perciò assenza di fatica, o anche del lavoro stesso; perciò disponibilità del tempo, ozio, sacrifici e danze e studi. Prosperità, abbondanza dei beni. Vita lunga senza malattie; morte volontaria e felice per sazietà. Assenza di discordia tra gli uomini, pace, vita gioiosa.

Questo modello non si distingue da quello *«aureo»*; né da quello escatologico, salvo la corrente spirituale. Il mito geografico si assimila agli altri due in un'unica *operazione proiettiva* della società di giustizia benessere pace; della tensione che anima l'uomo, la speranza; la proiezione *«altrove»* perché qui ancora non è possibile, dominando la società ingiusta. Proiezione qui corroborata dall'attualità: *c*'è, già esiste; non ancora qui ma altrove; perciò è possibile, non è totalmente negata all'umanità; è da costruire.

L'immaginario utopico

Il mito appartiene di per sé all'immaginario, anche se ha una forte valenza entitativa, in quanto è supposto essere; e una valenza popolare, appartenendo al patrimonio di un popolo, o anche di una cultura e civiltà; e, nel nostro caso, dei miti utopici, una valenza etica e socio-politica, del dover-essere di una società, di ogni società; in cui sono contenute le sue aspirazioni, anche le più alte.

E però a un certo punto il mito trapassa nell'immaginario politico; ad esempio in Evemero (340-260 a.C.) la cui isola di Panchaia – che si troverebbe nell'Oceano a est dell'Arabia, a più giorni di navigazione – e in essa la città di Panara, ha un ordinamento di origine divina, anche se di re che solo in seguito, per la loro superiore forza e ingegno, furono venerati come dei; e sono Urano, Crono, Zeus. E quest'ordinamento Evemero ricostruisce, ed è un progetto di città, di società, un'utopia. Progettazione che già si era sviluppato in Grecia con Ippodamo di Mileto, con Falea di Calcedonia e soprattutto con Platone; e ha poi una fase stoica che con Giambulo raggiunge il progetto forse più equilibrato.

Utopia è la parola introdotta da Thomas More per la sua isola (com'è detto nel titolo, *Dell'ottima forma di stato e della nuova isola Utopia*) e però passa poi a indicare universalmente il progetto politico-utopico di un autore. Utopia significa non-luogo, e dunque società che non esiste: o meglio che non esiste ancora perché è la società buona, giusta (dovrebbe chiamarsi *eutopia*, dice l'*exastichon*, i sei versi che stanno tra i materiali introduttivi dell'opera di More), mentre ovunque nel mondo domina il blocco della società ingiusta; è la società di giustizia, benessere, pace verso di cui l'umanità è protesa.

Utopia passa quindi a significare il *progetto di società di un autore*, un progetto positivo e costruttivo che mira alla sua trasformazione, mira a sottrarla al blocco della società ingiusta, a farne appunto una società di giustizia. Perciò un *progetto immaginario* ma non solo, perché occorre che sia creativo, costruttivo del complesso edificio dello Stato; ricco di creatività in tal senso. E ancor più ricco di eticità nel senso anzitutto dei doveri dello Stato; che salvaguardi la dignità e il diritto della persona umana, del cittadino; il quale è l'unico originario principio di diritto; mentre il diritto dello Stato, il suo potere di legge e di coazione, si forma per una cessione di diritto del cittadino in ordine alla sua propria tutela e promozione. Come spiega Beccaria, meglio di Rousseau, il quale pretende che il cittadino ceda *tutti* i suoi diritti a costituire quella ch'egli chiama *volontà generale*; cosa impossibile perché il cittadino è un ente di diritto e non può non essere tale. Dice bene Beccaria, ch'egli cede solo una parte dei suoi diritto, una piccola parte (*Dei delitti e delle pene*, § 2).

L'utopia come progetto politico di un autore, come profilo della nuova città di giustizia benessere pace, dopo More e al suo seguito si sviluppa mirabilmente e percorre la modernità sino almeno alla metà del 900; complessivamente, i progetti sono più di 300. Una mirabile fioritura, un tentativo inesausto di capire come dovrà essere la nuova città, il nuovo Stato; mentre, con le rivoluzioni moderne, l'inglese del 1640 e la francese del 1789, il modello monarchico-aristocratico si dissolveva, si affermava la sovranità popolare, si diffondeva il nuovo modello politico, costituzionale e repubblicano.

La gran mole dei progetti degli autori presenta certo delle varianti: vi sono progetti costruttivi autentici, innovatori, progetti conservatori, progetti distopici nei quali permane la società perversa, progetti ludici. Mole e varietà portano assai presto al *concetto corrente* di utopia come *progetto fantastico e irreale*, come sogno e chimera, portano al "bello ma impossibile" di cui abitualmente si dice: *«è un'utopia»*. Portano al disprezzo dell'utopia tuttora prevalente.

Tra i demolitori del preteso progetto fantastico ci sono anche Marx ed Engels nel *Manifesto*; anche se essi esprimono un certo apprezzamento per i maestri del primo Ottocento – cioè Saint-Simon, Fourier, Owen, *«gl'ingegneri sociali»* – cui attribuiscono una certa immaturità dovuta al fatto che il grande portatore storico del cambiamento, il proletariato, non s'era ancora ben definito. E però il loro rifiuto dell'utopia come fantastica ha influito molto sul generale disprezzo.

V'è tuttavia in quelle pagine una fondamentale osservazione circa i progetti degli autori; e cioè, essi dicono, tali progetti non possono trasformare la società; solo un movimento di popolo portatore di un progetto autentico può trasformarla. Un'osservazione profondamente vera, che però non diminuisce il significato e valore storico dei progetti degli autori com'espressione della tensione umana verso la società di giustizia, il loro apporto d'idee e di speranza, d'intima forza. Se si legge, ad esempio, anche solo un passaggio di Moro: *«Dove i possessi sono privati, dove tutto si misura col denaro, lì difficilmente potrà mai accadere che un regime si comporti secondo giustizia e prosperità; a meno che tu ritenga si agisca secondo giustizia là dove le cose migliori vanno ai peggiori, o secondo prosperità là dove tutto si divide tra pochissimi, e neppure questi possono dirsi pienamente a loro agio mentre tutti gli altri giacciono nella completa miseria. [...] Sono profondamente convinto che i beni si potranno distribuire secondo ragione dì giustizia e di eguaglianza, che i problemi degli umani si potranno affrontare felicemente solo eliminando affatto la proprietà. Finché essa rimane, graverà sempre sulla parte di gran lunga maggiore e di gran lunga migliore dell'umanità [che è il popolo] il peso dell'indigenza, il fardello angoscioso e inevitabile del dolore»* (*Utopia*,ediz. Yale, pp. 102-104).

Il blocco storico millenario della società ingiusta è stato infranto dalle rivoluzioni moderne, che hanno anche impostato i principi e le linee costruttive di una società di giustizia, la cui realizzazione è tuttora in corso tra difficoltà anche gravi; non può essere diversamente, mentre errano coloro che di fronte ad una divergenza, una deviazione, una stasi, subito gridano alla fine della democrazia o al crollo della Sinistra. Tre sono i modelli finora impostati: il modello democratico o di sovranità popolare, la sola forma di Stato giusta; il modello di Stato sociale e dei servizi e del benessere (lo *Welfare State*;errano gravemente i politici che privatizzano i servizi, trasformandoli così in fonte di profitto per il capitale); il modello della grande comunità planetaria, appena abbozzato nell'ONU.

In tutto questo i progetti degli autori, il loro immaginario nutrito di creatività, di eticità, di speranza, di volontà di trasformazione, hanno dato un contributo prezioso che a noi ancora serve per la realizzazione del progetto dell'umanità: una società di giustizia, benessere, pace.

Riferimenti bibliografici

Colombo A., 1978, *Le società del futuro. Saggio utopico sulle società postindustriali*, Dedalo, Bari.
Arrigo Colombo "Trilogia della nuova utopia"
Id.., 2014, *La Nuova Utopia. Il progetto dell'umanità, la costruzione di una società di giustizia*, Mursia, Milano.
Id., 2015, *La società di giustizia. Ciò che l'umanità ha progettato nel tempo e ciò che sta costruendo*, Mursia, Milano.
Id., 2015, *La Chiesa. La sua defezione dal progetto evangelico di comunità fraterna e dal progetto e processo di liberazione dell'umanità*, Mursia, Milano.

M@GM@ ISSN 1721-9809
Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali
Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Rvisita a carattere scientifico ANVUR Area 14
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia

Osservatorio Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica
Email: info@analisiqualitativa.com
Site Web: www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catania - Italy

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO / VOL.16 N.3 2018

La natura disneyficata: analisi sociologica di un mito contemporaneo

Antonio Camorrino

magma@analisiqualitativa.com

Ricercatore presso il Dipartimento di Scienze Sociali dell'Università degli Studi di Napoli Federico II dove insegna Sociologia dei processi culturali e comunicativi. È inoltre docente di Sociologia dei nuovi media presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli e di Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso la Scuola di Medicina e Chirurgia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

Représentations mythodramatiques de soi
Dessin: Carmela Rapisarda - Lycée Artistique d'État Emilio Greco
Ateliers de l'imaginaire autobiographique © OdV Le Stelle in Tasca

Introduzione

È impossibile sopravvalutare il ruolo che negli ultimi decenni la natura è venuta via via ritagliandosi nell'immaginario contemporaneo. Mai come oggi, difatti, molteplici campi della produzione culturale e della vita sociale sono oggetto di una massiccia riarticolazione connessa ai profondi mutamenti dell'idea di natura. Occorre, quantomeno in forma preliminare, affermare che sotto le malcelate vesti di correnti neoromantiche si celano dinamiche reattive in virtù delle quali, tutto ciò che si presenta come «*green*», pare acquisire uno statuto morale superiore (Camorrino, 2018a e 2018b). Il successo dilagante di questo fenomeno può rappresentare un prezioso indicatore di significative trasformazioni sociali e, dunque, un oggetto privilegiato dell'indagine sociologica. In tal senso è in primo luogo necessario interrogarsi intorno alle ragioni di questo successo: quali le variabili intervenute a decretare, nella società contemporanea, la centralità immaginale della natura? Quali i motivi sociostorici della sua genesi? Quali le caratteristiche di derivazione sociale che ne perimetrano i contorni dando forma a una sua peculiare rappresentazione? Quali le funzioni di senso assolte dalle narrazioni che supportano e consolidano l'immaginario «*green*»[1]?

Quel che anche a un'analisi superficiale risulta immediatamente evidente è che la definizione della natura consegnataci dalla modernità – cioè quella di una sfera inerte di cui l'uomo può e deve rendersi padrone per mezzo della ragione e della scienza[2] (Koyré, 1957) – pare non intercettare più i favori del discorso pubblico e, altresì, di una consistente parte della comunità degli esperti. La dicotomia fondante dell'*ethos* moderno, che tante grandiose conquiste ha assicurato, è oggi energicamente revocata in dubbio (Beck, 2001; Latour, 2005). La metafisica prodotta e riprodotta da quella ampia fetta di umanità che per secoli ha marciato trionfante sotto la bandiera del mito del progresso (Noble, 1955), viene oggi giudicata assai severamente, posta in discussione, tacciata di gravi colpe morali

(Camorrino, 2018c). Lo scienziato, eroico inquisitore della modernità che fa delle ipotesi e dell'esperimento (Shapin, 1988) le armi principe della sua requisitoria metodica e razionale, ha potentemente visto ridurre il suo *appeal*, avvinto in quella spirale di delegittimazione che coinvolge più in generale le maggiori istituzioni della vita sociale tardo-moderna (Cfr. Beck, Giddens e Lash, 1994; Berger e Luckmann, 1995). Questi, indiscusso protagonista del tribunale della ragione, si ergeva a giudice istruttore di un processo in cui, *volens nolens*, la natura veniva convocata alla sbarra degli imputati**[3]**. Lo scienziato, grazie all'efficacia del metodo, alla perseveranza nella speculazione e al convincimento della bontà delle proprie intuizioni, costringeva la bruta materia – reticente per secoli a qualsiasi confessione innanzi a arbitri più sprovveduti – a rivelare forzatamente le leggi nascoste che ne regolavano il funzionamento (Cfr. Hadot, 2004). Quest'agone, capace di entusiasmare e infiammare gli animi di generazioni di uomini, è da qualche tempo vista con crescente sospetto, marchiata con lo stigma infamante dello sfruttamento capitalistico, del freddo dominio tecnico e di brutali pratiche di asservimento (Cfr. Pellicani, 2010; Cadelo e Pellicani, 2013).

Di contro, e proprio come filiazione di questo diffuso sentimento di sospetto, una certa affettività nostalgica ha via via penetrato l'immaginario contemporaneo, dando la stura ad accorati appelli in favore di un ritorno alla natura (Camorrino, 2018b): da più parti, in nome di una presunta condizione primigenia, si invoca la restaurazione di una armonia perduta, laddove l'equilibrio e l'autenticità delle relazioni degli uomini con la natura, garantirebbero *eo ipso* una esistenza più giusta, più piena e più degna di essere vissuta (Camorrino, 2018a).

Delineare le ragioni sociologiche dell'articolato processo che ha infine condotto a una mitizzazione della natura nella società contemporanea è l'obiettivo di questo saggio. Nel primo paragrafo cercherò, a volo d'uccello naturalmente, di render conto dell'ambivalente spirito che animava gli uomini dediti all'attività scientifica nella società moderna; nel secondo analizzerò brevemente le cause dell'esaurimento dell'ideologia del progresso come forza-motore simbolica della modernità; nel terzo tenterò di individuare le variabili che hanno concorso all'affermazione della natura a nucleo immaginale della società contemporanea: a tale scopo evidenzierò i risvolti mitici della narrazione «*green*», con specifico riferimento al fenomeno della natura «*disneyficata*»**[4]**.

Scienza e modernità: un immaginario ambivalente

Il grandioso apporto offerto dalla rivoluzione scientifica alla nascita del mondo occidentale moderno è tale da costituirne uno dei fattori genetici. L'incontro con il regime economico di matrice capitalistica e le tutele politiche-giuridiche che ne discendono, soprattutto sul piano della proprietà individuale e della crescente libertà di circolazione di uomini e di informazioni, garantiscono – come evidenzia Luciano Pellicani – sicurezze e diritti sconosciuti in precedenza. In virtù del profondo rivolgimento determinato da queste inedite condizioni strutturali, la classe dei mercanti ascende di gran carriera – in un processo comunque graduale che affonda le radici sin nel Basso Medioevo (Le Goff, 1960) – la scala sociale, avvantaggiandosi di straordinarie *chances* di mobilità. La *forma mentis* borghese si diffonde nelle strade cittadine contribuendo energicamente alla dissoluzione dei legami sociali basati sulla tradizione, sui vincoli comunitari e sulla signoria del trascendente (Pellicani, 1988).

La scienza però, pur essendo un determinante vettore di secolarizzazione, non si sviluppa in modo antagonistico alla sfera della religione. Essa anzi, soprattutto nella fase aurorale, trae da quest'ultima linfa vitale: lo scienziato della prima modernità è infatti persuaso di operare in alleanza con Dio (Cfr. Lindberg e Numbers, 1994). In special modo il puritanesimo – secondo la notissima tesi di Robert Merton – assicura un premio psicologico a coloro i quali si impegnino in un'attività metodica, razionale, tesa alla glorificazione di Dio attraverso la scoperta delle leggi eterne che informano, in un'opera perfetta, la magnificenza della sua creazione. Poiché imperscrutabile è la volontà di Dio, il protestante vive in assenza di un segno che possa *indubitabilmente* certificare la salvezza o la dannazione cui è predestinato. Ma, proprio in virtù di questa insostenibile precarietà psicologica – specchio dell'angoscia della dannazione eterna –, egli confida che il successo mondano possa rivelargli il destino ultraterreno che lo attende: così il protestante alimenta la fiammella della speranza, rinvenendo nel successo professionale la traccia benevola dell'ombra divina e, dunque, in ultimo, un robusto indizio del suo stato di elezione. L'attività scientifica – insiste il famoso sociologo – si contorna allora di un'aura assai positiva, espressione di una vocazione consacrata al bene della comunità. La scienza, quando praticata con zelo e industriosità, manifesta la titolarità di una ragione votata all'ottenimento di risultati materiali – disposizione, questa, diametralmente opposta allo sterile razionalismo della scolastica medievale. E, siccome per il protestantesimo è bene trasformare il mondo attraverso la scienza e la tecnica al fine di alleggerire il peso delle sofferenze della condizione terrena, essa acquisisce una connotazione socialmente assai desiderabile. La ragione è un dono che Dio ha fatto agli uomini in qualità di sua creatura prediletta, quindi questa va *«benedetta»* per mezzo delle professioni che sappiano massimamente valorizzarne le proprietà distintive. La ragione va dunque scientemente coltivata per opporla a solida barriera alle imperversanti tentazioni che la vita mondana offre senza requie: la ragione allontana i vizi, l'ozio e la vita dissoluta grazie a una sistematica autocostrizione delle pulsioni carnali. La logica mercantile – conclude Merton – presiede e consolida la diffusione del *«razionalismo empirico»*, habitus mentale tipico dell'uomo protestante. Lo spirito deve essere dunque educato alla scuola della matematica e della fisica, discipline tenute in particolare conto e il cui fecondo matrimonio favorisce, per l'appunto, la formazione di una razionalità orientata all'esperienza: al disprezzo del mondo caratteristico del cristianesimo medievale, si giustappone la ragione trasformatrice dello scienziato puritano. Si persegue dunque il dominio della natura non già in vista di un mero profitto materiale, ma per scorgere in esso una potenziale prova della «*certitudo salutis*». Lo sviluppo della scienza all'inizio dell'età moderna è dunque il riflesso di una azione *«orientata al valore»*: l'attività scientifica, per le qualità necessarie alla sua pratica, è considerata un medium privilegiato per il compimento della *«ascesi intramondana»*, atteggiamento prescritto dal rigido *ethos* protestante (Merton, 1938).

Quantomeno in principio, ma certamente lungo tutto un'ampia fase di transizione, l'attività scientifica si carica di veri e propri significati sacri. È per queste ragioni che l'ideologia del progresso – cioè il convincimento diffuso che l'umanità sia inscritta in un percorso lineare tendente a un crescente perfezionamento (Koselleck e Meier, 1991) – diviene ricettacolo di un'affettività sovradimensionata rispetto alle, per quanto enormi, possibilità della scienza e della tecnica. Si istituisce una identificazione meccanica, che si rivelerà spuria, tra progresso materiale e progresso morale (Shapin, 2008): le salvifiche promesse formulate dalla religione con la complicità ancillare della scienza, fissano l'orizzonte di senso dell'attività scientifica nei secoli a venire, ben oltre lo scioglimento di questo autorevole sodalizio (Camorrino, 2017a). Eccezionali scoperte rafforzano il convincimento circa la radicale emancipazione degli uomini dalle catene della miseria, della barbarie e della superstizione. Dalla scienza ci si aspetta addirittura di più: la fondazione di una società perfetta, ispirata ai suoi rigorosi principi, in cui le contraddizioni dell'impresa umana saranno infine risolte grazie all'individuazione scientifica dei rigorosi nessi di causa ed effetto che disciplinano l'organizzazione sociale**[5]**. Si recuperano cioè i temi utopici che sin dall'inizio hanno irrorato il serbatoio mitico dell'immaginario scientifico, della ragione e del progresso (Baczko, 1989; Shapin, 1996; Camorrino, 2017b).

Va sottolineato che veri e propri trionfi su piaghe che assillavano l'umanità sin dai suoi albori assicurano un benessere crescente e rinsaldano la prospettiva concreta di un mondo futuro sempre migliore. Si pensi solo allo straordinario successo della medicina moderna nella cura alle malattie e nella lotta al dolore (Le Breton, 1999): rappresenterebbe davvero una svista imperdonabile sottovalutare l'effetto di questi avanzamenti e il loro impatto sulla vita quotidiana e sull'immaginazione degli uomini del tempo (Camorrino, 2017c). Oppure si consideri l'insopprimibile meraviglia scaturita dalle fantasmagoriche e versatili applicazioni dell'elettricità: dalla luce artificiale, capace di strappare la notte alle infiltrazioni sinistre che da sempre la infestavano, alle comunicazioni simultanee e a distanza per mezzo del telegrafo che parevano realizzare sogni ancestrali dell'umanità (Marvin, 1988). A ogni modo, scienza medica ed elettricità – due tra le più

significative conquiste del progresso umano –, alimentavano ed erano a loro volta alimentate da un profondo portato mitico, laddove l'una alludeva a scenari di immortalità (Bauman, 1992) e l'altra traslitterava nella grammatica moderna l'intero impianto simbolico cristiano relativo alla luce come potenza di elevazione in quanto irradiazione di forze divine (Bachelard, 1971; Benz, 2013; Durand, 1963; Camorrino, 2016).

Il magistero dell'uomo sul reale si amplia in modo esponenziale e apparentemente inarrestabile, lo spazio e il tempo – prima esclusivo dominio divino – vengono assoggettati progressivamente al genio scientifico dell'uomo (Kern, 1983). L'uomo, razionalizzando in modo crescente il corso della vita collettiva e individuale, sottrae sempre più potere al trascendente e avvia il mondo sulla strada del disincanto (Weber, 2004). La modernità è attraversata però da una sotterranea ambivalenza per cui la scienza e la tecnica, pur rappresentando certamente forze razionalizzatrici, nutrono al contempo i sogni, le paure e le fantasie anticipatrici degli uomini. A esse si guarda con la speranza e la fiducia di chi ha potuto apprezzare, in un arco assai ridotto di tempo, incredibili miglioramenti delle condizioni materiali di esistenza. Ma, nello stesso tempo, la potenza sprigionata dall'attività scientifica instilla nei profani un certo timore reverenziale, non dissimile, per alcuni versi, da quello avvertito in presenza di un oggetto sacro. La latente apprensione circa ipotetici rivolgimenti di tale misteriosa potenza, è paradigmaticamente condensata nel mito di Frankenstein in cui, per l'appunto, la creatura – frutto non casuale del seminale incrocio tra l'immaginario elettrico e quello medico – si ribella al creatore (Lecercle, 1988). Non è d'altra parte senza rilievo il fatto che il sostrato immaginale dell'epoca attinga a piene mani dalle speculazioni scientifiche intorno alla *«resurrezione»* – cioè a dire all'immortale tema dell'immortalità – o al *«principio della vita»* – la «*vexata quaestio*» di come la materia perverrebbe all'animato dall'inanimato – per mezzo del controllo scientifico dell'elettricità e delle sue ancora inesplorate applicazioni**[6]**. A ogni modo, nonostante la modernità sia carsicamente attraversata dal fiume sotterraneo dell'emotività e delle tensioni irrazionali (Grassi, 2003), scienza e ragione conservano il loro primato, accreditandosi come costellazioni simboliche principali a fondamento dell'organizzazione sociale e dell'ordinamento del reale.

Storia e Progresso nel XX secolo: fine delle «grandi narrazioni»?

L'ideologia del progresso, matrice dei significati della modernità, conosce nel XX secolo un drastico ridimensionamento. I tragici eventi di cui si è reso testimone il Novecento hanno profondamente minato le speranze di un'umanità che si autorappresentava come avviata lungo un graduale ma inarrestabile percorso di perfezionamento. A un'analisi comparativa e pesata, le guerre del secolo scorso risultano aver causato un numero superiore di morti rispetto ai decessi registrati in quello precedente (Giddens, 1990). In tal senso, con un esempio dei nostri giorni, l'attentato alle Torri Gemelle non rappresenta un'eccezione statistica dal punto di vista della bruta quantificazione del bilancio quotidiano delle vittime civili, attestandosi sulla media del fenomeno lungo il corso del ventesimo secolo (Sternberg in Bauman, 2013). Più in generale – per quanto già la Grande Guerra avesse gettato un'ombra sulle concezioni miglioristiche precipitato dell'eredità illuministica – la *Shoah*, i *Gulag* e il lancio della bomba atomica erodono alle fondamenta il grandioso progetto della modernità (Harvey, 1993). Letture particolarmente critiche vedono anzi in questi eventi l'ineluttabile conclusione di tale progetto, il compimento del dominio incontrastato della ragione e della soggiacente metafisica dell'imposizione tecnica cui, seppure non esclusivamente in relazione a questi specifici accadimenti, si riferirono precocemente gli scritti di Martin Heidegger (1991), Max Horkeimer e Theodor Adorno (1966), opere che hanno avuto in seguito una straordinaria risonanza.

Zygmunt Bauman, addirittura, pone in connessione diretta la *«modernità e l'Olocausto»*. A suo parere, lo sterminio degli ebrei come *«soluzione finale»* necessaria alla costruzione di una società perfetta, costituisce uno tra i fisiologici dispiegamenti dell'ideologia moderna. Di più: la *Shoah* si è resa possibile solo per mezzo della pedissequa applicazione dei principi della razionalità all'industria di morte, alla tetra e gelida burocratizzata pianificazione del fanatismo nazista. Questo drammatico, incommensurabile evento – che rappresenta secondo l'autore polacco un'attualizzazione seppure estremizzata della virtualità contenute nella via moderna – rovescia l'equazione tra scienza e progresso, istituendo identificazioni simboliche assai meno lusinghiere (Bauman, 1989). D'altro canto, Hiroshima e Nagasaki, con i loro sterminati paesaggi di distruzione, rafforzano l'idea che la scienza sia al soldo di interessi militari e politici giganteschi capaci, *in potentia*, di provocare la distruzione dell'intera specie umana (Anders, 1992). Questa diffusa consapevolezza determina, già da subito, per via di questa terribile minaccia apocalittica, un drastico capovolgimento simbolico della escatologia del progresso (Caramiello, 1987). Da parte loro i movimenti controculturali concorrono, ad esempio facendo leva sulle contraddizioni della guerra in Vietnam, a mettere in discussione il ruolo degli Stati Uniti come guida pacificatrice del pianeta, determinando un ulteriore infiacchimento della *«narrazione progressista»*, ora priva di una leadership senza macchia (Alexander, 2006). Inoltre, la fine della stagione dei colonialismi e la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa, scoraggiano ogni possibilità di una narrazione *«unitaria della storia»*: le pretese rischiaranti della ragione illuministica, che si proponeva programmaticamente di irradiare il corso degli eventi da un'unica solida prospettiva (quella occidentale), cede il passo a scenari multiformi, in cui il monolitico e unidirezionale fiume della *«Storia»* si frammenta nei mille indisciplinati rivoli delle *«storie»* (Vattimo, 1999 e 2007). Tutte le grandi ideologie di emancipazione del Novecento centrate sull'universale affrancamento dell'umanità dalle catene della fame, della miseria e dell'ignoranza, impattano con ben più sconsolanti scenari. Al sogno di una società libera, felice e fatta di eguali da una parte, abitata dall'Uomo nuovo delle rivoluzioni (Pellicani, 1995) e alla speranza che uno stato di pace, ricchezza e benessere universale dall'altra, addivenisse a fisiologico esito dell'attività di quell'*Homo oeconomicus* per cui scienza e tecnica convergono strumentalmente nell'industria, subentra uno stato di spaesamento e risentimento generalizzato, laddove nessuna *«grande narrazione»* pare più realisticamente perseguibile (Lyotard, 1979).

È da questa peculiare prospettiva – per cui si è resa necessaria questa sintetica ricostruzione di più ampio respiro – che è possibile comprendere, ad avviso di chi scrive, il successo immaginale della natura nella società contemporanea. I presunti fallimenti dell'epoca moderna, la persuasione diffusa che la promessa stipulata tra gli uomini, la scienza e il progresso sia stata tradita, produce un più generale stato di scetticismo, un clima di sospetto che attecchisce in larghe fette della società occidentale. Gli individui del mondo contemporaneo hanno vissuto in modo particolarmente traumatico la scoperta della fallacia e dei coinvolgimenti della scienza e delle dottrine rivoluzionarie che alla sua infallibilità parevano ispirarsi. Alla difficile elaborazione del lutto conseguente alla *«morte di Dio»* – mai completamente superato (Horkheimer, 2008) –, si addiziona l'amara consapevolezza della natura chimerica di ogni progetto teso alla realizzazione del Paradiso in terra: la *«immanentizzazione escatologica»* (Voegelin, 1990) del millenarismo cristiano al cui compimento si consacrano milioni di uomini in nome di ideali politici ritenuti indiscutibilmente giusti e moralmente superiori (Löwith, 1946), rivela il suo carattere tragico a fronte di risvolti materiali particolarmente cruenti. La Storia, non più levatrice di un'umanità migliore, pura e incorrotta, perde il ruolo di referente di ogni significato terreno: sbiadisce l'orizzonte di senso capace per decenni di fornire coordinate alla marcia trionfale di un'umanità certa d'essere in cammino in direzione di un traguardo più alto e condiviso. Il processo di dissoluzione dei fondamenti stabili che ha portato nel corso dei secoli alla disintegrazione degli *Assoluti* religiosi e alla rinascita di altri insospettabili *assoluti* è lungo, graduale e tortuoso nel suo dispiegamento: esso conosce il suo avvio allorché Dio non convoca più gli uomini innanzi al suo indiscutibile giudizio ma, anzi, concede di sottomettersi all'affronto delle teodicee che problematizzano la perfezione della sua azione; prosegue poi con le inappellabili sentenze delle filosofie della storia a corollario delle pene comminate sotto l'egida del suo tribunale (Marquard, 1991, 1994 e 2007; Marquard e Melloni, 2008); fin quando, con la perdita del *telos* non solo la storia, ma anche l'ideologia del progresso vede intaccata la sua legittimazione (Koselleck, 1996; Löwith**,** 2015); si conclude – lungo un piano inclinato che va dalla teologia alla «*ecospirituality*» (Choné, 2017) – con la chiamata in giudizio dei trasgressori dei *diktat* della *«grande narrazione ecologista»* (Camorrino, 2015 e 2018d): su questi nuovi *«peccatori»* (Beck, 2001; Douglas, 1992) grava l'attesa dell'insindacabile verdetto della natura.

La natura «*disneyficata*»: le radici sociali e simboliche di un mito postmoderno

Al cospetto degli *«effetti collaterali latenti»* (Beck, 2011) del processo di industrializzazione che paiono paventare scenari potenzialmente apocalittici – impossibile non considerare la rilevanza, anche in termini di immaginario, della questione concernente il cambiamento climatico (Beck, 2010; Camorrino, 2018e) –, gli uomini della società contemporanea sviluppano la convinzione di vivere in una condizione di crescente ingovernabilità e incertezza. Minacce invisibili – basti pensare alle sostanze inquinanti presenti nell'aria, nel cibo o nell'acqua – tornano a popolare il pianeta, cosicché il mondo tardomoderno finisce col somigliare, da un certo punto di vista, a quello premoderno (Beck, 1992), ma con una sostanziale differenza in termini di senso (Camorrino, 2015): l'invisibile della premodernità, trasfigurato nella manifestazione del divino, veniva integrato, anche nei suoi effetti distruttivi, nell'universo dei significati condiviso dalla comunità, e rubricato alla stregua di una *«ierofania»* (Eliade, 1949). Ciò certo non cambiava nulla dell'aspetto materiale dell'esistenza – anzi questo tipo di credenza, appesantita dall'affettività, innescava un circolo vizioso assai difficile da disinnescare (Elias, 1956) – ma risolveva, o almeno contribuiva ad alleviare, l'aspetto psicologico, funzionando da robustissimo supporto emotivo.

Ciò che oggi concorre a trasfigurare miticamente la sfera naturale dipende quindi dall'incrocio di più variabili: a) il presunto tradimento delle promesse della modernità; b) la percezione di abitare una società alienante e largamente fuori controllo; c) la *«nostalgia dell'assoluto»* (Steiner, 2003) e delle certezze da esso dispensate; d) la pressoché totale *«mediatizzazione» della realtà; e) la quasi integrale «messa in sicurezza»* della natura. Così, risentimento, paura, ma anche desiderio di esperire in modo rinnovato la *«interezza dell'essere»* (Maffesoli, 2018: 10), cospirano al processo di idealizzazione della natura, oggetto di nuova spiritualizzazione, innalzata a *«sacra volta»* (Berger, 1984) del mondo contemporaneo[7]. Ecco allora che il rifugio di senso promosso dalla narrazione «*green*» viene idealmente edificandosi sulle ceneri di una società ritenuta corrotta dalle fondamenta, espressione di una *hybris* imperialistica che non conosce dio diverso dal danaro: di qui il desiderio di un mondo che corrisponda ai bisogni *«naturali»* dell'uomo, che sia specchio e misura della sua autenticità, giustapposto a uno nel quale, la superfetazione di un sistema di bisogni e coscienze manipolate avrebbe surrettiziamente condotto la specie – di più, l'intera biosfera – sull'orlo di un abisso (Cfr. Pellicani, 2010). È per queste ragioni che si rifiuta per intero la società moderna, poiché essa è vista come la sede di un'impurità insanabile, costitutiva, sradicabile solo per mezzo di uno slancio pantoclastico (Cfr. Rossi, 1977). Gli accorati appelli invocanti un ritorno alla natura – intercettati, ironia della sorte, nei modi più disparati da un mercato mai disattento agli umori cangianti del pubblico – riflettono un malcelato desiderio di annientamento del sociale[8] in vista di una palingenesi «*green*». In sostanza, il sentimento che nutre questa *naturophilia*, è rivelatore di un latente disprezzo dell'umano, considerato colpevole e meritevole di una congrua punizione (Bruckner, 2011).

D'altro canto, una schiera di «*chosen ones*» – i sostenitori per l'appunto della *«grande narrazione ecologista»* – guadagnano la propria personale salvezza e dunque la dispensa dal giudizio dell'Altro, arruolandosi in una missione superiore e dal valore universale. Militare in nome di una Verità inconfutabile per conto dell'umanità intera significa sottrarsi alla *«colpa metafisica»*[9] (Jaspers, 1996) dell'essere moderni (e, perché no, dell'essere nati oggi in *questa* società); significa piazzare la mossa vincente sulla scacchiera della redenzione: autoproclamarsi portavoce della coscienza del pianeta, entità oramai assurta a vera e propria divinità contemporanea. La sofisticata transizione *«dall'aver coscienza all'esser coscienza»* (Marquard, 1994, p. 106) è tipica degli *«gnosticismi rivoluzionari»* (Pellicani, 1995), movimenti fondati sulla radicata persuasione della titolarità di una conoscenza superiore ed elitaria, le cui inemendabili prescrizioni vanno però, imperativamente, comunicate all'umanità intera. In questa tensione antiumanistica (Ferry, 1992), in cui è in gioco una integrale riscrittura della gerarchia dell'essere, è possibile ravvisare l'emergenza di una sorta di *«geodicea»* (Camorrino, 2018b e 2018c): la Terra – per bocca di un esercito di eletti consacratisi al mito della natura *«disneyficata»* – convoca in giudizio tutti i moderni, colpevoli di non rassegnarsi alla venuta del Millennio *«green»*.

In sintesi: uno stato di profondo coinvolgimento emotivo, attivando il pensiero magico (Elias, 1988), fa sì che fette crescenti di popolazione proiettino sulla natura le qualità più consonanti alle loro pulsioni inconsce. Così l'immagine della natura, nobilitata dal lavorio delle tensioni irrazionali e dall'oblio di un lunghissimo quanto faticoso processo di socializzazione tecnica (Giddens, 1999) e inoltre modellata dalla gratificante (per quanto mistificata) presunzione di innocuità, confluisce in un *«pastiche»* (Jameson, 1997) di motivi immaginali tanto incoerenti, quanto consolanti. Il sacro, cacciato dalla finestra in epoca moderna, ritorna oggi dalla porta principale, attraverso il *«reincanto»* della natura, una sorta di «romanticismo della terra» (Maffesoli, 2009: 23). Tale peculiare forma di *«reincanto»* – peraltro tratto più generale del postmoderno (Maffesoli, 1988) – riflette un radicale processo di *«mediamorfosi»* della realtà (Ragone, 2015) combinato a un livello di domesticazione della natura impensabile fino solo a un centinaio di anni fa. La natura, per millenni luogo infido, sterminato e inquietante (per quanto affascinante nella sua maestosità), non di rado fatale all'uomo, si cristallizza e ammorbidisce nell'immagine *«plastificata [...di un] dépliant»* (D'Andrea, 2013: 57). La natura «*disneyficata*», rivelando dunque un'assenza di profondità, supplisce all'impossibilità dell'esperienza per mezzo di una trasfigurazione mitizzante, distillato fantasmagorico di un sentimento nostalgico privo di oggetto in cui si sublimano i desideri di rivalsa e angoscia di una significativa porzione della popolazione occidentale. Questo sdoppiamento della realtà, per cui si gode della gratificazione *«estetica»* di una natura *«simulata»*, garantisce il biglietto d'ingresso nel mondo dell'*«iperreale»* (Baudrillard, 1976). La natura «*disneyficata*» tradisce così il suo carattere di *«simulacro»*, informata com'è dall'identità tra immagine e reale. Un processo di *«derealizzazione»* – seguendo Mario Perniola – poiché quest'ultimo, una volta trasfigurato in immagine, diviene copia di un modello inesistente. In questo rovesciamento – che poi è tipico delle ideologie – il reale non fonda più l'effettività dell'esistente a vantaggio del primato di un'immagine specchio di nessun originale (Perniola, 1980).

Ciò che ho definito natura «*disneyficata*» costituisce dunque – e qui applico le categorie messe a punto da Gilbert Durand (1963) – una reazione immaginale al *«regime diurno»* della modernità: ai procedimenti freddi e riduzionistici tipici della scienza che parevano aver svuotato il mondo di ogni senso profondo e aver costretto l'umanità alle soglie dell'autodistruzione, si oppone l'accoglienza fusionale di una terra tornata culla, luogo di regressione al caldo ventre della nutrice. Il carattere neoromantico (come si accennava in apertura dell'articolo) di quest'immaginario sembra certificato dalla preminenza dei valori tipici del *«regime notturno»*, tratto connotante – proseguendo in una lettura durandiana del fenomeno – del percorso esistenziale e artistico dei primi romantici. Tale trasfigurazione rivelerebbe il desiderio inconscio di riabbracciare la figura materna, il cui distacco, mai elaborato, si traduce in una ricerca nevrotica dell'oggetto perduto. La natura «*disneyficata*» rinvia infatti all'immaginario degli antichissimi miti delle origini, ai riti della fertilità in devozione della Dea Madre. La ritmica ciclicità della natura lascia che il *«regime notturno»* delle immagini rimpiazzi, con i suoi affreschi placidamente lunari, le aride radure rischiarate dalla ragione. Da qui anche, ritengo, il successo del simbolismo della ruota, così patentemente manifesto nella logica del riciclo, uno dei fulcri immaginali dell'ecologismo.

La freccia scoccata dagli arcieri dell'ideologia del progresso, metafora dell'incedere incontrastato del tempo lineare in un mondo di risorse infinite, spuntata dai presunti tradimenti consumati dalla modernità, si converte in cerchio, la cui circolarità rassicura circa l'eterno ritorno[10] della vita anche al cospetto di un drastico ridimensionamento delle riserve naturali disponibili. Non è certo un caso – come nota il famoso antropologo francese – che la freccia rappresenti un tipico *«simbolo ascensionale»*, espressione del dominio distaccato, *«dall'alto»* di una sfera divenuta oggetto della sovranità scientifica. Al virile soggiogamento della natura caratteristico del *«regime diurno»*, succede il femmineo immaginario del *«regime notturno»*, in cui l'esperienza della ciclicità, della cura e della custodia, garantisce nuovamente una partecipazione cosmica e una sconfitta simbolica del tempo e della morte (Durand, 1963). Significativo, alla luce di quanto affermato, che al pianeta Terra questo tipo di immaginario riservi esclusivamente nomi femminili, da Gaia (Lovelock, 1979) a Biogea (Serres, 2009). Per questa peculiare forma di mitizzazione, il ritorno a un passato immobile – cioè a dire un tempo circolare, tipico della premodernità – si lascia certamente preferire alla linearità del

progresso, vista oramai come un vero e proprio ingenuo e pericoloso anacronismo. Da questo punto di vista, una certa apologia dell'irrazionale, dello spontaneo, del genio non irreggimentabile, del primato dell'emotività, che non di rado si accompagna alle svariate forme di *«arcaismo»* (Vattimo, 2007) dei giorni nostri – e che in effetti paiono più che altro espressione di una certa *«cattiva coscienza dell'intellighenzia liberal»* (Vattimo, 2007: 47) o del *«cocente rimorso dell'occidente»* (Levi-Strauss in Rossi, 1977: 251) – sembra essere solidale alla più generale economia di senso di un immaginario che predica, in nome di un'innocenza smarrita, il ritorno al *«precategoriale»* (Rossi, 1977).

In conclusione, il *«regime notturno dell'immagine»* alla cui fonte simbolica la narrazione *«green»* si abbevera, trasfigura la percezione della natura, sovradimensionandone – in modo affatto irrealistico – gli aspetti positivi. La nostalgia immaginale di una dimora terrestre lasciata ai suoi ritmi originari, *«eufemizza»* – per terminare con Durand (1963) – i suoi tratti perturbanti in favore di una *«inversione»*: il terrore di una natura matrigna cieca e indifferente si tramuta nel consolante abbraccio di una natura materna, florida, giusta e accogliente. La natura si innalza a Casa comune, regno incorrotto di un sempiterno equilibrio fusionale, intimo e unico luogo ove riappropriarsi di un'autenticità e una purezza perduta.

Bibliografia

Alexander J. C. 2006, *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, Il Mulino, Bologna (2003).
Anders G. 1992, *L'uomo è antiquato. La terza rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino (1980).
Aron R. 1967, *Les étapes de la pensée sociologique*, Gallimard, Parigi.
Bachelard G. 1971, *La formation de l'esprit scientifique*, Vrin, Parigi (1938).
Bacon F. 1990, *The New Atlantis*, Penguin Books, Harmondsworth (1627).
Baczko B. 1989, *Utopian Lights: The Evolution of the Idea of Social Progress*, Paragon House, New York (1978).
Baudrillard J. (1976), *L'échange symbolique et la mort*, Editions Gallimard, Parigi.
Bauman Z. 1989, *Modernity and the Holocaust*, Cornell University Press, Ithaca N.Y.
Bauman Z. 1992, *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*, Stanford University Press, Stanford.
Bauman Z. 2013, *Le sorgenti del male*, Erickson, Trento (2011).
Beck U., Giddens A. e Lash S. 1994, *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*, Polity Press, Cambridge.
Beck U. 1992, *Risk Society. Towards a New Modernity*, SAGE, Londra Thousand Oaks New Delhi.
Beck U. 2001, *L'era dell'E,* Asterios editore, Trieste (1993).
Beck U. 2010, *Climate for Change, or How to Create a Green Modernity?*, «Theory, Culture & Society», SAGE, Los Angeles, Londra, New Delhi e Singapore, 27 (2–3): 254–266.
Beck U. 2011, *Conditio humana. Il rischio nell'età globale*, Laterza, Roma-Bari (2007).
Benz E. 2013, Teologia *dell'elettricità*, Medusa, Milano (1989).
Berger P. L. 1984, *La sacra volta. Elementi per una teoria sociologica della religione*, Sugarco, Milano (1967).
Berger P. L. e Luckmann T. 1995, *The Orientation of Modern Man/Modernitat, Pluralismus und Sinnkrise. Die Orientierung des modernen Menschen*, Bertelsmann Stitfung, Gütersloh.
Bruckner P. 2011, *Le fanatisme de l'Apocalypse. Sauver la Terre, Punir l'Homme*, Grasset & Fasquelle, Parigi.
Cadelo E. e Pellicani L. 2013, *Contro la Modernità. Le radici della cultura antiscientifica in Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz).
Camorrino A. 2015, *La natura è inattuale. Scienza, società e catastrofi nel XXI secolo*, Ipermedium, S. Maria C. V. (Ce).
Camorrino A. 2016, *L'immaginario tecnologico. Un'analisi sociologica della cosmologia contemporanea*, «Im@go», V (7): 36-55.
Camorrino A. 2017a, *Le radici* irrazionali*della ragione. Uno sguardo sociologico sulla pratica scientifica*, «Futuri», (IV) 8: 72-77.
Camorrino A. 2017b, S*cienza, Religione, Utopia. Spunti per un'analisi sociologica dei fattori extrascientifici nella formazione della scienza moderna*, «Futuri», (IV) 9: 104-110.
Camorrino A. 2017c, *Il Malato e l'Immaginario. La malattia da segno di elezione a nuova forma di moralizzazione*, «Im@go», 6 (9): 104-125.
Camorrino A. 2018a, *Bella, buona, autentica e incorrotta. La natura nell'immaginario postmoderno*, in G. Limone (a cura di), *Kalòs kai agathòs. Il bello e il buono come crocevia di civiltà*, L'era di Antigone. Quaderni del Dipartimento di Scienze Politiche "Jean Monnet", FrancoAngeli, Milano, pp. 167-177.
Camorrino A. 2018b, *Nostalgia della natura. Un'analisi sociologica dell'immaginario* green, in R. Paura, F. Verso (a cura di), *Antropocene. L'umanità coma forza geologica*, Future Fiction/Italian Institute for the Future, Roma, pp. 91-104.
Camorrino A. 2018c, *Il tribunale della Natura. Introduzione alla fenomenologia delle catastrofi nel mondo contemporaneo*, in Camorrino, Antonio, *La natura è inattuale. Scienza, società e catastrofi nel XXI secolo. Con un nuovo saggio introduttivo dell'autore*, Edizioni Libreria Dante & Descartes, Napoli, pp. 7-24.
Camorrino A. 2018d, *La "grande narrazione ecologista". La "scoperta" dell'inquinamento digitale e il ritorno della Natura nell'immaginario della società contemporanea*, «Quaderni di teoria sociale», (1): 107-133.
Camorrino A. 2018e, *La «*Global Warming Generation*». Aspetti della società contemporanea nell'analisi di Ulrich Beck*, «La Critica Sociologica», LII (207), Fabrizio Serra Editore: 29-39.
Camorrino, A. 2018f, *Green Spirituality and Physical Culture. Extreme Sports and the Imagery of Wilderness*, «Societies», 8 (96): 1-13
Caramiello L. 1987, *Il medium nucleare. Culture, comportamenti, immaginario nell'età atomica*, Edizioni Lavoro, Roma.
Cavicchia Scalamonti A. 2007, *La morte. Quattro variazioni sul tema*, Ipermedium, S. Maria C. V. (Ce).
Cavicchia Scalamonti A. 2015, *L'illusione senza avvenire*, Ipermedium, S. Maria C. V. (Ce).
Choné A. 2017, *Ecospirituality*, in Choné, Aurélie; Hajek, Isabelle e Hamman, Philippe, *Rethinking Nature. Challenging disciplinary boundaries*, Routledge, Londra e New York, pp. 38-48.
D'Andrea F. 2013, *Un posto nel mondo. Considerazioni immaginali sul problema ambientale*, «Bachelardiana», 8, Il Melangolo: 51-61.
Descartes R. 2009, *Discours de la méthode*, Gallimard, Parigi (1637).
Durand G. 1963, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Presses Universitaires de France, Parigi.
Eliade M. 1949, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes er répétition*, Gallimard, Parigi.
Eliade M. 1967, *Cosmogonic Myth and 'Sacred History'*, «Religious Studies», 2 (2): 171-183.
Elias N. 1956, *Problems of Involvement and Detachment*, «The British Journal of Sociology», 7 (3): 226-252.
Elias N. 1988, *Coinvolgimento e distacco. Saggi di sociologia della conoscenza*, Il Mulino, Bologna (1983).
Ferry L. 1992, *Le nouvel ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme*, Grasset & Fasquelle, Parigi.
Giddens A. 1990, *The consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge.
Giddens A. 1999, *Risk and Responsibility*, «The Modern Law Review», 62 (1): 1-10.
Grassi V. 2003, *Immaginario*, in Abruzzese Alberto, *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, pp. 264-270.

Hadot P. 2004, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Gallimard, Parigi.
Harvey D. 1989, *The condition of postmodernity*,Blackwell, Oxford.
Heidegger M. 1991, *Saggi e discorsi*, (a cura di Gianni Vattimo) Mursia, Milano (1957).
Horkheimer M. e Adorno T. W. 1966, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino (1947).
Horkheimer M. 2008, *La nostalgia del totalmente Altro*, Queriniana, Brescia (1970-1972).
Hudak M. 2001, *The "Disneyfication" of Nature True Wilderness or Mickey and Goofy?*, «Newsletter of Earth Day Southern Tier», Binghamton, NY USA: 1.
Jameson F. 1997, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, USA.
Jaspers K. 1996, *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, Raffaello Cortina, Milano (1965).
Kern S. 1983, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge.
Koselleck R. e Meier C. 1991, *Progresso*, Marsilio, Venezia (1975).
Koselleck R. 1996, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova (1979).
Koyré A. 1957, *From the Closed World to the Infinite Universe*, The Oxford University Press, Londra.
Latour B. 1999, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, La Découverte, Parigi.
Latour B. 2005, *Un monde pluriel mais commun. Converstions avec François Ewald*, Editions de l'Aube, Parigi.
Le Breton D. 1999, *Anthropologie de la douleur*, Métailié, Parigi.
Le Breton D. 2000, *Playing Symbolically with Death in Extreme Sports*, «Body and Society», 6 (1): 1–11.
Le Breton D. 2002, *Il corpo in pericolo. Antropologia delle attività fisiche e sportive a rischio*, «Rassegna Italiana di Sociologia», 3: 407-427.
Lecercle J.J. 1988, *Frankenstein: mythe et philosophie*, PUF, Parigi.
Le Goff J. 1960, *Au Moyen Âge: temps de l'Église et temps du marchand*, «Annales. Economies, sociétés, civilisations», 15 (3): 417-433.
Lindberg D. C. e Numbers R. L. 1986, *God and Nature. Historical Essays on the Encounter between Christianity and Science*, University of California Press, Berkeley.
Lovelock J. 1979 *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford University Press, Oxford.
Löwith K. 1946, *The theological background of the philosophy of history*, «Social Research», 13 (1): 51-80.
Löwith K. 2015, *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*, Il Saggiatore, Milano (1949).
Lyon D. 2002, *Gesù a Disneyland. La religione nell'era postmoderna*, Editori Riuniti, Roma (2000).
Lyotard J. F. 1979, *La condition postmoderne*, Éditions des minuit, Parigi.
Maffessoli M. 1988, *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans le sociétés de masse*, Méridiens Klincksieck, Paris.
Maffesoli M. 2009, *Apocalisse. Rivelazioni sulla società moderna,* Ipermedium, S. Maria C. V. (Ce).
Maffesoli M. 2018, *Considérations sur le «sacral» postmoderne*, «Sociétés», 1 (139): 7-17.
Marquard O. 1991, *Apologia del caso*, Il Mulino, Bologna (1981-1987).
Marquard O. 1994, *Estetica e anestetica. Considerazioni filosofiche*, Il Mulino, Bologna (1989).
Marquard O. 2007, *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, Armando, Roma (1982 e 1994).
Marquard O. e Melloni A. 2008, *La storia che giudica, la storia che assolve*, Laterza, Roma-Bari.
Marvin C. 1988, *When Old Technologies Were New*, Oxford University Press, New York.
Merton R. K. 1938, *Science, Technology and Society in Seventeenth Century England*, «Osiris», 4: 360-632.
Noble D. W. 1955, *The religion of progress in America, 1890-1914*, «Social Research», (22) 4: 417-440.
Pellicani L. 1988, *Saggio sulla genesi del capitalismo. Alle origini della modernità*, Sugarco, Milano.
Pellicani L. 1995, *La società dei giusti. Parabola storica dello gnosticismo rivoluzionario*, ETASLIBRI, Milano.
Pellicani L. 1997, *Modernizzazione e secolarizzazione*, Il Saggiatore, Milano.
Pellicani L. 1999 (a cura di), *Dimensioni della modernità*, Seam, Milano.
Pellicani L. 2010, *Scienza e Natura*, «Divenire», www.divenire.org.
Perniola M. 1980, *La società dei simulacri*, Cappelli Editore, Bologna.
Ragone G. 2015, *Radici delle sociologie dell'immaginario*, «Mediascapes Journal», 4: 63-75.
Rossi P. (1977), *Immagini della scienza*, Editori Riuniti, Roma.
Serres, M. 2009 *Temps des crises*, Le Pommier, Parigi.
Shapin S. 1988, *The House of Experiment in Seventeenth-Century England*, «Isis», (79) 3, A Special Issue on Artifact and Experiment: 373-404.
Shapin S. 1996, *The Scientific Revolution*, University of Chicago Press, Chicago.
Shapin S. 2008, *The Scientific Life. A moral history of a late modern vocation*, The University of Chicago Press,Chicago e Londra.
Simili R. 2007, *Erasmus Darwin, Galvanism, and the Principle of Life*, «La Questione Romantica», 17: 13-27.
Steiner G. 2003, *Nostalgie de l'absolu*, Éditions 10/18, Parigi (1974).
Taylor B. 2001a, *Earth and Nature-Based Spirituality (Part I): From Deep Ecology to Radical Environmentalism*, «Religion», 31: 175-193
Taylor B. 2001b, *Earth and Nature-Based Spirituality (Part II): From Earth First! and Bioregionalism to Scientific Paganism and the New Age,* «Religion», 31: 225-245.
Taylor B. 2005 (a cura di), *The Encyclopedia of Religion and Nature*, Thoemmes Continuum, Bristol.
Taylor B. 2010, *Dark Green Religion. Nature Spirituality and the Planetary Future*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Londra.
Vattimo G. 1999, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano (1985).
Vattimo G. 2007, *La società trasparente* (nuova edizione accresciuta), Garzanti, Milano.
Voegelin E. 1990, *Il mito del mondo nuovo. Saggi sui movimenti rivoluzionari del nostro tempo*, Rusconi, Milano.
Weber M. 2004, *La scienza come professione. La politica come professione*, Einaudi, Torino (1919).

Note

[1] Con immaginario «*green*» mi riferisco *esclusivamente* alle visioni ecologiste radicali che vanno sotto il nome di *deep ecology*, a tutti quei movimenti che fondano le loro credenze su una spiritualità radicata nella terra e nella natura (Cfr. Choné, 2017; Ferry, 1992; Latour, 1999; Taylor, 2001a, 2001b, 2005 e 2010) e, più in generale, a una certa volgarizzazione dell'ecologismo affermatosi presso il senso comune e il discorso pubblico. Niente a che vedere con forme di ambientalismo razionali che invece promuovono idee e azioni realistiche e certamente improrogabili.

[2] Il rinvio obbligato qui è alle formulazioni fondative della scienza moderna di René Descartes (2009) e Francis Bacon (1990).

[3] Questa è, del resto, la notissima metafora proposta da Immanuel Kant per dar conto della nuova metodologia razionale alla base dell'indagine scientifica.

[4] Mike Hudak ha parlato di «*disneyfication of nature*» riferendosi alla natura intesa come un parco a tema a pagamento. Per quanto sia forse possibile rintracciare alcune intersezioni con questa accezione, il significato che io vi attribuisco – come mi auguro si comprenderà meglio in seguito – se ne discosta largamente. La mia declinazione del concetto è invece più vicina a quello di David Lyon (2002) che, però, utilizza il termine «*disneyficato*» in relazione alle forme del religioso nel mondo postmoderno.

[5] È questa, del resto, la missione che anima la nascente disciplina sociologica, almeno nelle intenzioni di Auguste Comte (Cfr. Aron, 1967).

[6] In tal senso Raffella Simili (2007) documenta in modo dettagliato l'ispirazione darwiniana (Erasmus Darwin) di Mary Shelley.

[7] In tal senso occorre evidenziare la rilevanza sociologica di quel fenomeno in rapida crescita che va sotto il nome di *«ecospiritualizzazione»* e che comprende un variegato assortimento di movimenti il cui universo di valori, credenze, rituali e pratiche affonda le radici nel culto della natura (Choné, 2017; Taylor, 2001a, 2001b, 2005 e 2010).

[8] Questo desiderio di *«scomparsa del sociale»* costituisce uno dei motivi, certo non il solo, del crescente successo delle *«attività fisiche a rischio»* (Le Breton, 2002), molto spesso praticate nella natura selvaggia: qui il soggetto cerca di entrare in risonanza con la natura, di diventare «uno» con l'ambiente intorno, di fondersi con essa guardandola negli «occhi» (Camorrino, 2018f), al prezzo – quantomeno simbolico (Le Breton, 2000) – della vita.

[9] Karl Jaspers, com'è noto, utilizza questa espressione relativamente ai fatti del nazismo.

[10] Mircea Eliade (1949), in un'opera ormai classica, ha approfonditamente documentato la forza immaginale dei miti centrati sull'idea dell'eterno ritorno.

M@GM@ ISSN 1721-9809
Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali
Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Rvisita a carattere scientifico ANVUR Area 14
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia

Osservatorio Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica
Email: info@analisiqualitativa.com
Site Web: www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catania - Italy

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO / VOL.16 N.3 2018

Transgressions avangardistes et colonialité de genre : art et société

Madalena Zaccara

magma@analisiqualitativa.com
Doctorat en Histoire de l'Art, Université Toulouse II, et postdoctorat à École des beaux-arts, Université de Porto. Elle est actuellement professeur à l'Université Fédérale de Pernambuco - Brésil. Elle fait actuellement ses recherches au CEAQ Centre d'Étude sur l'Actuel et le Quotidien, Université Paris Descartes.

Représentations mythodramatiques de soi
Dessin: Beatrice Taranto - Lycée Artistique d'État Emilio Greco
Ateliers de l'imaginaire autobiographique © OdV Le Stelle in Tasca

La ville qui faisait la fête

L'enthousiasme, l'audace, les excès, les défis, les manières folles ont marqué les premières années du XXe siècle, les soi-disant années folles parisiennes, qui abritaient la recherche et l'exaltation de la nouveauté, la sensation collective d'euphorie, les coutumes qui ont changé, le refus de la norme et l'apologie de la transgression. Paris était le centre du monde occidental et l'espace où les avant-gardes artistiques se sont imposées comme un idéal et un modèle à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Le climat général était d'une circulation jamais vue par les artistes d'œuvres et d'idées. La ville offrait l'ouverture d'esprit et la proposition semblait être : avant tout, on s'amuse.

Il y avait une impression de vie facile, de bonne humeur constante - malgré la misère dans laquelle certains artistes vivaient - et les intellectuels, créateurs et mécènes du monde entier étaient à Paris. Tous coulaient vers la ville comme des papillons à la recherche de la lumière rencontrée à Montmartre puis dans les brasseries et librairies de Montparnasse. Paris a abrité la naissance de standards intellectuels fondés dans la pensée française hégémonique à ce moment-là qui a inspiré toute l'Europe et les pays d'autres continents. La ville réaffirmait ainsi la supériorité accordée à certaines cultures sur d'autres, fondée sur les rapports de pouvoir et de domination délimitant des lieux, des fonctions et des identités à ceux qui se pliaient à un modèle donné.

C'est dans ce contexte que, officiellement, des avant-gardes artistiques ont été créées et instituées au sein d'un modèle fortement marqué par l'internationalisation, favorisé par le développement des transports, du marché, de la circulation des œuvres littéraires, des hommes et des objets à travers le monde. Un mouvement d'idées entre les pôles intellectuels et artistiques susceptibles d'une telle appréciation de leurs pairs que le discours conduit à une hiérarchie entre les capitales européennes et plus fortement par rapport au reste du monde.

Être à l'avant-garde des arts au début du XXe siècle, c'était d'abord s'affirmer dans une position de rupture avec le passé et se retrouver dans le champ de la lutte pour la construction d'une réputation artistique, même si cela allait à l'encontre des valeurs établies dans le domaine artistique légitimé. Cette transgression a été faite de différentes manières en fonction de la réalité des groupes d'artistes impliqués. La grande synthèse était la possibilité des transformations. Une utopie qui a fini par céder aux appels du marché de l'après-guerre, formé par une nouvelle bourgeoisie en quête de distinction, impliquant tout un scénario parallèle composé de critiques, de négociants et de spéculateurs.

Selon Beatrice Joyeux-Prunel (2015:14), le jeu des avant-gardes. Fut toujours géopolitique, jouant d'un lieu contre l'autre, d'une réception contre l'autre, d'une tradition contre l'autre pour s'imposer comme novatrice et se faire reconnaître par les marchands, la presse, les amateurs, puis par l'Histoire. Au milieu de ce jeu, réfléchir sur l'histoire de ce moment artistique et existentiel dans la contemporanéité implique à prendre en compte ce qui s'est passé dans les périphéries géographiques artistiques colonisés et aussi comment la place de la femme a été traitée dans cette utopie moderniste, puisque les avant-gardes symbolisaient, avant tout, une rupture avec le passé et avec le principe de l'autorité institutionnalisée. Penser à la colonialité[1] implique des questions de genre, car le patriarcat englobe encore les différences et les hiérarchies qui légitiment un monde dans lequel les hommes oppriment, exploitent et dominent les femmes.

Dans ces conditions, nous nous demandons comment des artistes telles que Kiki de Montparnasse (Alice Prin), qui était aussi un modèle, une chanteuse de boîte de nuit, une actrice et une peintre française, ainsi que la maîtresse et la muse de Man Ray se sont-elles immortalisées ?[2] Vergine Lea (1982:31) considère que : on pourrait affirmer en conclusion que les figures culturelles de la servante et de la muse, dont la femme au foyer et la maîtresse sont les versions sociales vulgaires du monde bourgeois, ont été en quelque sorte perpétuées par les avant-gardes occidentales. C'est-à-dire qu'elles, les femmes artistes, ont continué à être soutenues, présentées ou parrainées par leurs parents, leurs frères, leurs maris ou leurs amants. La fin du modèle académique qui a limité leur formation ne leur apporte pas de grandes réalisations. Selon des mots de l'artiste impressionniste Berthe Morisot, l'égalité entre hommes et femmes est restée un mythe. Berthe, qui est née dans une famille de biens, a reçu une éducation bourgeoise, a suivi des cours de musique, de dessin et de peinture et a été l'une des figures les plus importantes de l'impressionnisme, affirmait, selon Marie Jo Bonnet (2006:27), qu'elle ne croyait pas *« qu'il y ait jamais eu un homme qui traite une femme d'égal à égale »*.

La Première Guerre mondiale (1914-1918) fonctionna comme un intervalle et, après la fin de celle-ci, on a rétabli ce genre de paradis dans un Paris où une nouvelle prospérité donna à nouveau le sentiment de liberté, voire de dissipation, et une poursuite artistique et intellectuelle croissante. Le goût pour toutes les séductions de l'exotisme, de l'étranger, du différent, incluait une visite aux ballets suédois ou aux spectacles où Joséphine Baker était la vedette. Montparnasse est devenu l'ordre du jour et les cafés ont marqué le quartier où se déroulaient les rencontres d'intellectuels et d'artistes. Jean Cocteau et son *« Boeuf sur le toit »* sont des exemples de cette époque où le désir de vivre chaque seconde prévalait.

L'école qui n'était pas une école : l'École de Paris

L'invention du terme École de Paris[3] est attribuée au critique André Warnod qui a reconnu l'importance des étrangers qui travaillaient à Paris et qui considéraient la ville comme la terre promise dès le début du siècle. Les participants de cette école, les artistes venus à Paris à la recherche d'une plus grande liberté d'expression, ne présentaient ni unité de langage, ni harmonie politique. Paris a réuni, au début du XXe siècle des artistes de différents pays du monde, ayant pour programme le désir de créer et de rechercher leur expression personnelle.

L'art officiellement accepté dans la ville, à ce moment-là, était l'académicien ce qui ne limitait pas l'espace artistique parisien aux langages de la modernité. Il n'y avait rien de plus important que la volonté d'être à Paris et de participer. Comme nous rappelle Giulio Carlo Argan (*apud* Rosseti, 2012:28) : *« Não é possível apresentar um quadro mesmo que sumário da situação cultural que recebe o nome de Escola de Paris sem fazer menção ao grande número de personalidades menores, oriundas de todas as partes do mundo, que por vezes logram um efêmero sucesso, ou lutam durante toda a vida sem consegui-lo ou ainda, desencorajados, voltam aos países de origem divulgando as últimas novidades artísticas da capital »*[4].

Si initialement ces artistes occupaient Montmartre, Montparnasse devint, après la Première Guerre, le noyau agglutinant. À Montparnasse, des idées et des ventes ont eu lieu sur les terrasses de La Rotonde, du Dôme et de la Coupole, renforçant l'idée que l'École n'était pas un établissement d'enseignement et d'apprentissage, mais plutôt un grand marché artistique qui impliquait, dans une mesure plus ou moins grande, les artistes, les critiques et les marchands présents. Toutes les tendances étaient admises et fusionnées à la seule condition d'être modernes, où le concept de modernité peut être établi à l'émergence de l'impressionnisme en tant que langage artistiques.

Par conséquent, l'École de Paris ne peut pas être définie comme une école au sens habituel du terme, mais plutôt comme un espace d'échange et de production généré par l'intense mouvement artistique qui s'est déroulé à Paris au début du XXe siècle, fait de misère et de folie, de succès, d'anonymat et de marchandage.

Avant-garde et colonialité de genre : un regard sur la femme artiste

Théoriquement, l'artiste d'avant-garde est celui qui a rompu avec l'ancien pour établir un nouveau système de valeurs. C'était une rupture avec les maîtres, avec l'autorité, avec le patriarcat, et enfin avec ce qui établit une relation de domination : du père au fils, du mari à la femme, du patron à l'ouvrier, du masculin au féminin. Cependant, des publications récentes, telles que celle de Béatrice Joyeux-Prunel (2017), indiquent que l'histoire des avant-gardes (qui comprend

également la période connue sous le nom d'École de Paris) est celle de groupes d'hommes. Elle s'est modelée sur des pratiques et des représentations proprement masculines, qui excluaient les femmes et que s'il a toujours été possible à une femme d'entrer dans le monde de l'art ou de côtoyer les milieux avant-gardistes jamais elles ne furent perçues par leurs collègues telles des rivales.

Marie-Josèphe Bonnet (2002:17) renforce l'idée que la lutte des femmes pour une place dans ce monde en transition s'inscrit dans une politique qui a légitimé la femme artiste par ses liens avec des artistes masculins : *« C'est un combat dans lequel les femmes ne font pas le poids et pour lequel elles ne sont pas armées »*. Et ainsi *« les quelques individualités qui pourraient tenir la dragée haute aux mâles dominants sont contraintes de s'appuyer sur le couple et le mariage pour avoir une existence artistique »*. Les deux théoriciennes partagent l'idée de la difficulté et de la marginalité de la femme artiste à une époque qui proposait la liberté de créer et de vivre, liberté sans laquelle l'art ne pourrait théoriquement pas exister.

Cette réalité confirme la tradition des préjugés sexistes subis par la femme artiste au cours des différentes périodes artistiques qui ont précédé les avant-gardes artistiques et même l'École de Paris. Cependant, il y avait des femmes artistes travaillant dans les monastères du Moyen Âge, dans les ateliers de la Renaissance et dans les cours des princes du baroque. Il y avait des femmes artistes dans les quartiers bohémiens du XIXe siècle et elles participaient également à la consolidation de l'avant-garde ainsi qu'à l'École de Paris. Toutefois, dans les livres officiels d'histoire de l'art, elles constituent une minorité lorsqu'elles ne sont pas totalement oubliées.

Enquêter sur les traces de celles qui, même reléguées de l'utopie moderniste, ont survécu aux limitations éducatives et au rôle de soutien d'artistes hommes célèbres, bref, les quelques-unes qui ont laissé de traces, est sauver la mémoire de celles qui ne pourraient même pas faire partie des années folles dans les brasseries de Montparnasse. Lorsqu'elles ont pu montrer leurs œuvres, elles ont subi le dédain ou la condescendance de la puissance d'un marché qui englobait une critique qui était au mieux condescendante par rapport à celles qui vivaient en marge de la modernité supposée transgressante du début du XXe siècle.

Si cette réflexion inclut des artistes tels que Mary Cassat, Berthe Morissot, Alexandra Esther, Natalia Gontcharova ou Sonia Delaunay parmi tant d'autres qui ont survécu dans une histoire de l'art blanc, hégémonique, androcentrique et occidental, comment cela s'est-il passé pour les femmes qui ont également participé à ce moment et qui sont venues d'axes non hégémoniques, des marges, dans notre cas particulier du Brésil lointain, de l'Amérique du Sud exotique?

Le débat autour des marges ne fait que commencer. Il y a donc très peu de recherches et de publications qui se tournent vers les artistes femmes brésiliennes. Nous tenterons dans ce texte de faire la lumière sur ces artistes qui, bien qu'elles soient aujourd'hui pour la plupart oubliées, faisaient également partie de l'École de Paris dans le sens plus inclusif du terme : ce qui suppose la rencontre à cette époque d'artistes de différents pays et cultures dans la ville qui était le centre du monde.

Empreintes d'artistes brésiliens à la fête parisienne

Il faut d'abord rappeler le contexte qui a généré l'influence de l'art français sur le Brésil depuis l'arrivée de la Mission Artistique Française en 1816, une influence considérable et durable. Importé par la régence à l'époque coloniale brésilienne, l'imaginaire et le système d'enseignement français devint un modèle à suivre. L'imaginaire des arts visuels au Brésil a été conçu selon les principes d'un art néoclassique importé de France et qui est resté fortement lié à l'enseignement et à la pratique. La formation artistique suivie le modèle des Académies françaises ; des subventions ont été donnés pour des voyages au centre hégémonique européen et la légitimation a été fait par des salons français et brésiliens, lesquels ont été faits sur le modèle français. Paris était le centre culturel et artistique hégémonique du monde occidental dès le XIXe siècle. Le Brésil se reflétait en lui.

Ce centre culturel dominant attirait beaucoup l'élite intellectuelle brésilienne. La plupart de nos artistes sont allés à Paris avec des subventions du gouvernement. Ces bourses ont toutefois préservé la structure académique de l'enseignement et très peu ont osé adhérer au vocabulaire moderniste des avant-gardes parisiennes. Parmi ceux qui y sont arrivés avec leurs propres ressources, et donc indépendamment des exigences imposées aux étudiants boursiers, beaucoup ont fini par suivre, au début de leur parcours, une formation dans les prestigieuses académies privées tout en essayant d'exposer leurs œuvres dans les salons français considérés comme les plus importants. Il était donc classique d'étudier à l'École des Beaux-Arts de Paris ou à sa place à l'Académie Julian, à l'Académie Colarossi ou à l'Académie La Grande Chaumière parmi les principales de la ville. Ensuite, il fallait exposer dans ses prestigieux salons, par exemple : dans le Salon des Artistes Français, dans Salon de l'Automne ou même dans le Salon des Indépendants.

Pour les artistes étrangers, notamment les brésiliens et les brésiliennes, qui souhaitaient se faire connaître à travers les avant-gardes de Paris, une adaptation était difficile. Dans un premier temps, il faudrait se connecter aux cercles littéraires et trouver ainsi un certain patronage critique. Ensuite, il devrait se placer sur le circuit des galeries, presque inaccessibles aux débutants et aux étrangers ou peut-être établir des liens avec des compatriotes. Cela permettait la formation de groupes et pouvait donner lieu à une exposition dans un café ou dans un restaurant. Cependant, le moyen le plus efficace était d'être riche et stratège, une situation qui permettait d'inviter les critiques d'art à des dîners et à des voyages, ce qui donnait lieu par la suite à des bons textes critiques et à un lieu prestigieux pour exposer leur travail. Pour les femmes, toutes ces difficultés se sont multipliées.

La formation artistique pour les femmes était la première étape à surmonter. Il est donc important de prendre en compte les conditions de l'apprentissage artistique féminin au Brésil. L'autorisation d'entrer des femmes à l'Académie impériale des beaux-arts du Rio de Janeiro n'a été officiellement accordée qu'en 1879[5], avec des restrictions, ce qui les laissait plus fragiles par rapport au marché du travail. De plus, tout au long des tentatives de la pratique professionnelle féminine, la critique, si importante au XIXe siècle en tant que moyen d'éclairer le nouveau public consommateur d'art, plaçait sa production comme ayant moins de professionnalisme par rapport à la production artistique masculine. Dans ce contexte, voyager à Paris et fréquenter des académies, parmi elles l'Académie Julian, se revêtait d'une importance particulière, car c'était sans aucun doute le point de convergence le plus important des artistes brésiliens de l'époque. Il s'agissait du

premier établissement qui permettait aux femmes d'accéder à un apprentissage artistique à ce moment-là. Rodolphe Julian parvient à créer une institution originale et se donne les moyens nécessaires pour répondre à la demande croissante de formation et d'apprentissage artistique. Il réussit à créer un établissement qui avait un peu du système privé et du système officiel. Son école diffère des autres écoles principalement par la renommée qu'acquiert l'Académie dans le monde de l'art.

Les étrangers, puis les femmes, longtemps interdites à l'École des Beaux-Arts, sont la cible principale de Julian et c'est en facilitant leur accès qu'il fera le succès de son établissement. L'Académie Julian ne délivre pas de diplôme en soi. Tous les ateliers sont libres à l'origine et ne comportent aucune restriction concernant l'âge, la nationalité ou la situation familiale du candidat. Certes, il est à noter que l'admission au sein de l'école est plus facile avec une lettre de présentation ou une référence d'un artiste ou d'un ancien professeur. Un titre de noblesse était également bien considéré et dûment valorisé et annoté, comme dans le cas des notes prises dans les livres contenant les pièces comptables des étudiants de l'Académie Julian concernant Mme la comtesse de Grammont ou la princesse russe Marie Wolhonsky[6].

De nombreuses étrangères sont venues à Paris pour avoir accès aux instructions artistiques qui leur ont été refusées dans leur pays d'origine. Les Brésiliennes ne firent pas exception. Par l'intermédiaire du fonds documentaire de l'Académie Julian, déposé aux Archives nationales, plus précisément dans le document nouvellement incorporé concernant les femmes artistes qui était auparavant sous contrôle privé[7], nous pouvons suivre leurs premières empreintes. Parmi les étudiantes ayant étudié avec Bouguereau et Ferrier à partir de 1900[8], au cours de la période de nos recherches (1900-1938), nous avons pu localiser les noms de Mme Barbosa (commençant en 1889) qui habitait au 1 rue Godot de Maurois et qui était dédiée à la sculpture. On a également retrouvé Mme Castillo (qui a commencé ses études en 1889), résidente du 1 rue Saint-Quentin.

Dans l'atelier de Bougereau et d'Édouard Toudouze nous trouvons les noms de Mme Cristine Capper qui vivait au 33 rue du Berrimas et qui était inscrite dans l'atelier de sculpture ; de Mlle Anna Bayeux dont l'adresse était le 177, boulevard Haussmann et qui a étudié aussi la sculpture ; de Mlle Valeria Teltscher, qui a étudié pendant environ deux mois dans cet établissement et dont l'adresse était le 88, Av Victor Hugo et de Mlle Nair de Tefé qui est devenue célèbre au Brésil en tant que peintre, chanteuse, actrice et pianiste. Teffé fut également la première femme brésilienne caricaturiste, signant sous le pseudonyme de Rian et première dame du Brésil en tant qu'épouse du maréchal Hermes da Fonseca. Comme l'indique son dossier, son frère, l'amiral Baron de Teffé, plénipotentiaire du Brésil et membre de l'Académie des Sciences de Paris et de Madrid, l'a recommandée à l'Académie. Elle s'y inscrit en 1905, mais a passé peu de temps chez Julian.

Aussi comme disciples de Bouguereau et Ferrier nous avons identifié Mme Margarita Caymari dont l'adresse était le 9, avenue du Trocadéro ; Marietta Rezende de Rio de Janeiro vivant au 28, avenue Friedland ; Mlle Julieta de França qui est identifiée comme pensionnaire de l'École des Beaux-Arts de Rio de Janeiro, étudiante en sculpture et qui a vécu au 9, rue Falguière. Dans l'atelier de Lefebvre et R. Fleury nous avons identifié Mme Forneiro établie au 13, rue Léon Cogniet et Mme Silva dont l'adresse était le 4, rue Marguerite. Nous avons aussi trouvé Mlle Fedora do Rego Monteiro, née à Pernambuco, peintre, inscrite en 1911 et résidant à la rue Saint-André des Arts et encore Mme Pereira da Silva résidant au 22, rue Pierre Curie qui s'inscrit en 1913. Les deux artistes ne sont attachées à l'atelier d'un maître spécifique. Il est important de noter que les fonds d'archives de l'académie Julian pour les femmes artistes (qui incluent les femmes brésiliennes) qui y ont étudié couvrent en réalité la période allant des années 1889 à 1913.

L'Académie Julian a été choisie par d'autres artistes qui ont ensuite excellé dans les arts visuels au Brésil, par exemple : Nicolina Vaz de Assis, Georgina de Albuquerque et Tarsila do Amaral parmi d'autres moins connues. Dans ce texte, cependant, nous n'analyserons qu'une seule de ces artistes brésiliennes qui sont passées par l'Académie Julian et qui ont travaillé à Paris pendant la période des avant-gardes artistiques : Fedora do Rego Monteiro.

Fedora do Rego Monteiro : une femme artiste de Pernambuco à Paris

Comme il a été dit précédemment, pour les artistes étrangères - et surtout pour les femmes - une carrière parisienne impliquait s'adapter aux règles du marché. Selon Beatrice Joyeux-Prunel (2017), il fallait être fortement lié aux règles de l'avant-garde littéraire, être accessible aux galeries des beaux quartiers et, en plus, habiter Montparnasse. Il était difficile pour la majorité des artistes brésiliennes vivant à Paris de respecter cette première règle, car elles ne pouvaient pas toujours se rendre dans les lieux à la mode où se trouvaient des écrivains d'avant-garde et journalistes importants. Il en va de même pour les prestigieuses galeries, inaccessibles aux novices étrangers, principalement des femmes.

Habiter Montparnasse - c'est-à-dire vivre la vie d'un artiste dans le quartier - était plus facile, mais pas tellement pour les femmes, car il s'agissait d'une vie de bohémien à laquelle certaines d'entre elles n'y avaient théoriquement pas accès, comme c'est le cas de Fedora de Rego Monteiro qui est venue à Paris avec son jeune frère, Vicente do Rego Monteiro, aussi son chaperon comme l'exigeait la société traditionnelle de son Pernambuco natal.

Exposer dans les Salons donnait du prestige dans d'autres cercles parisiens et en particulier au Brésil de cette époque. Cependant, ce n'était pas le cas dans la modernité parisienne transgressive. Il restait donc comme alternative appartenir à une élite financière brésilienne. Être suffisamment riche permettrait une plus grande intégration au milieu de l'art parisien. C'est le cas de Tarsila do Amaral, artiste, brésilienne, riche et parfaitement intégrée dans les cercles de l'avant-garde française. Mais, même elle avait le soutien de son compagnon Oswald de Andrade également riche, écrivain et bon stratège.

Penser à Fedora, c'est sauver la mémoire d'un artiste dont la pratique n'est pas tellement proche de la rupture avec la tradition comme le préconise l'avant-garde. C'est plutôt réfléchir sur l'attitude courageuse d'une femme qui passe du nord-est du Brésil à Paris pour étudier la peinture alors que les artistes femmes ont finalement réussi à entrer aux Beaux-Arts. C'est démontrer la colonisation géographique et de genre que l'artiste a subie, puisque Pernambuco, bien qu'il ait été l'un des premiers endroits à implanter le modernisme dans l'architecture au Brésil, était et reste un espace culturel non hégémonique au sein du processus hiérarchique artistique du pays.

Pernambuco a la réputation d'avoir généré de nombreux artistes avec une production pertinente pour le Brésil et pour le monde. Mais, c'est aussi l'un des espaces brésiliens où, d'un point de vue pédagogique, la femme a été très fortement conditionnée par le système patriarcal, phallocratique, pendant plusieurs générations, à une existence et à une éducation centrées sur le foyer et ses affinités. Une poupée qui, selon les mots de Gilberto Freyre (*apud* Quintas, 2008:6) était programmée pour être *«la servante et la poupée à viande de son mari »*.

Pour les femmes, selon Beatriz de Barros Melo e Silva (1995:52) la première opportunité d'éducation artistique apparaît dans les années 1920 avec la création par le gouvernement du Pernambuco des écoles professionnelles pour hommes et femmes. Cependant, pour les élèves masculins, l'École technique (aujourd'hui École Professeur Agamenon Magalhães) a dispensé des cours d'œuvres en métal, en bois, en arts graphiques, en arts appliqués et en design, tandis que l'École professionnelle des femmes, inaugurée en 1929, avait des cours pour des arts domestiques en général. Avant ces initiatives, l'éducation était littéralement transmise de père en fils.

En ce qui concerne les arts visuels, l'idée dominante au XXᵉ siècle était que l'art pour les femmes n'était qu'un passe-temps pour les filles des familles riches, consolidant ainsi une formation axée principalement sur le mariage. Cette conception était beaucoup plus forte dans le nord-est que dans le sud-est brésilien où l'information (et les changements qui en résultent) arrivait plus facilement. De plus, si dans cette région la femme ne participait qu'aux enseignements de l'Académie Impériale des Beaux-Arts dès la fin du XIXᵉ siècle, à Pernambuco seulement en 1932 l'enseignement des arts visuels était systématisé par la fondation de l'École des Beaux-Arts de Recife.

Fedora do Rego Monteiro est née à Recife le 3 février 1889 et est décédée à cette même ville en 1975. Elle était la fille d'Ildefonso do Rego Monteiro, un riche représentant commercial de Havendich & Co., une société anglaise du secteur textile, et d'Élisa Cândida Figueiredo Melo do Rego Monteiro, professeur normaliste et cousine au troisième degré des peintres Pedro Américo et Aurélio de Figueiredo bien connus dans l'histoire de l'art brésilien. Fedora était aussi la sœur de deux peintres, dont l'un était Vicente do Rego Monteiro qui est devenu bien connu en tant que représentant du modernisme brésilien. Joaquim do Rego Monteiro, son autre frère peintre, bien qu'il soit mort jeune, a également contribué de manière essentielle au modernisme brésilien.

D'une famille riche avec différents standards intellectuels et comportementaux par rapport à ses compatriotes et contemporains, Fedora peut se rendre à Rio de Janeiro en 1908 où elle a étudié la peinture à l'École des Beaux-Arts avec les peintres les plus connus : Modesto Broco, Zeferino da Costa et Eliseu Visconti. Elle se rend à Paris en 1911 où elle étudie à l'Académie Julian. Entre 1911 et 1913, elle a suivi les cours de plusieurs professeurs, dont le peintre toulousain Paul Gervais qui était l'un des principaux maîtres de l'Académie Julian. Les quelques écrits publiés dans les journaux de l'époque citent fréquemment le peintre Désiré, l'autre de ses maîtres de la période parisienne. Nous pensons qu'il s'agit de Désiré-Lucas Louis, élève de Bouguereau et spécialiste des portraits et des paysages. À Paris, d'après A. Austregesilo (1924), Fedora do Rego Monteiro a exposé au Salon des indépendants, au Salon d'Automne et au Salon des Artistes Français. Fedora est revenue au Brésil avec l'imminence de la Première Guerre mondiale et a passé quelque temps à Rio de Janeiro avant de retourner à Recife.

De retour à Rio et à Janeiro, elle expose aux louanges des critiques qui la comparent à l'une des artistes les plus remarquables de la scène artistique brésilienne, Georgina de Albuquerque. Selon la Revista do Brasil (1916) : *« A sra. Georgina de Albuquerque não é, neste Salon, a única artista vitoriosa. Realmente, o belo sexo faz-se representar, com brilho e dignidade. A sra. Fedora do Rego Monteiro que, há pouco, nos chegou de Paris e fez uma exposição numerosíssima, onde não rareavam as belas obras, obteve a Pequena Medalha de Prata, com um retrato a pastel, aceito no Salon des Artistes Français»*[9].

Dans sa ville natale, en 1917, elle a fait une exposition individuelle à l'Associação dos Empregados do Comércio et a épousé l'intellectuel Anibal Fernandes, qui était notamment professeur, journaliste, député d'État, secrétaire du ministère de la Justice et de l'Éducation, directeur de l'Inspectorat des Monuments nationaux et conservateur du musée historique et d'art ancien de l'État de Pernambouc. De Recife elle a envoyé des œuvres pour la XXIIIᵉ et pour la XXIVᵉ Exposition générale de beaux arts de l'ENBA. En 1920, le sociologue et intellectuel bien connu de Pernambuco, Gilberto Freyre (1920) a écrit : *« Outras mulheres sul-americanas têm triunfado nos centros artísticos da Europa-como musicistas, pintoras, escultoras e cantoras de ópera. Alguns dias antes de deixar minha cidade natal para New York tive o prazer de jantar com uma das mais brilhantes pintoras brasileiras, Fedora do Rego Monteiro, cujos trabalhos têm sido elogiados por críticos parisienses »* (Freyre Gilberto. Diário de Pernambuco, 6 de janeiro de 1920)[10].

En fait, entre autres nouvelles dans la presse parisienne, l'article signé par M. P. et publié dans la colonne du journal français *Le Radical* (Paris, 29-03-1913) nous donne une idée de l'insertion de l'artiste dans les médias parisiens. *« On ne peut encore rattacher Mlle Rego Monteiro à aucune école contemporaine. Elle n'a point évolué vers les recherches chromatiques du néo-impressionnisme chères aux Signac, aux Henri Martin, aux Le Sidaner. […] Sa technique deviendra plus rigoureuse et plus précise dès qu'elle négligera les virtuosités des ateliers et les effets classiques pour serrer de plus près la nature… […] Le plein air sera, pour l'excellente élève d'académie qu'est encore Mlle Rego Monteiro, une splendide révélation »*.

Le critique d'art qui a écrit la note ci-dessus considère le néo-impressionnisme comme un mouvement d'avant-garde à une époque où le fauvisme et le cubisme étaient consolidés en France et que même le futurisme était un pont entre l'Italie et Paris. Il a présenté le travail de Fedora dans ce texte comme étant celui d'une *« excellente élève d'académie »*, ce qui était vraiment un progrès dans une réalité dans laquelle, jusqu'à une courte période, les femmes artistes restaient de simples amatrices. Cependant, la condition *« d'un bon élève »* est aussi un moyen d'attirer l'attention sur le non-professionnalisme de l'artiste et donc de son statut d'apprenti par rapport à ses semblables. Sans prendre encore en compte que les femmes viennent d'être admises dans les académies et que ça arrive précisément quand ces écoles perdent de l'importance dans la formation de l'élite artistique.

De plus, il est important de savoir aussi le fait qu'au moment de cette critique, à la veille de la guerre, le sentiment nationaliste et la xénophobie ont commencé à être présents dans l'environnement artistique français. Jacques-Emile Blanche donne son avis sur le sujet dans *l'Intrasigeant* du 5 juillet 1912 : *« Il y a, en ce moment, chez nous, une sorte de fatigue et d'irritation causées par l'invasion des étrangers à Paris »*[11]. Fedora, femme et métèque, a certainement subi la condescendance impatiente du critique.

Fedora do Rego Monteiro a reçu d'autres critiques où elle n'a pas été présentée comme une bonne élève. Sur son travail, a écrit G. d'Escoyag au *Diario de Pernambuco* (6-03-1917). Mlle Fedora est une coloriste à laquelle la nature a départi avec prodigalité tous les dons qu'une artiste peut envier ; ses œuvres ont des qualités d'enveloppe et de coloris très personnelles ; j'en aime la franchise de touche, la couleur nuancée, délicate, harmonieuse, l'exécution souple. En plus de représenter la peinture brésilienne sur le marché de l'art français. Fedora a également travaillé dans le processus d'articulation et de diffusion des arts visuels brésiliens dans le contexte international, non seulement en exposant dans plusieurs salons, mais également en tant que membre fondateur de l'Association des artistes brésiliens, comme le prouve le journal *Le Radical* du 21 novembre 1913 : Le *« Cercle des Artistes brésiliens »* tient aujourd'hui sa première réunion, où sera décidée la date de l'exposition générale de ce groupe formée de l'élite de la jeunesse artistique brésilienne. […] Citons, parmi les membres du Cercle Mmes la vicomtesse de Sistello, la comtesse de Alto-Mearim, la baronne Hamoir de Rio Branco, Mlle Fedora do Rego Monteiro, Mme Clotilde de Rio-Branco, MM Julio Balla, Manoel Madruga, Marques Campar Correia e Castro, Vicente do Rego Monteiro, Jose Rodrigues, Jose do Rego Monteiro, Oscar Pereira da Silva, Helene Pereira da Silva, Gaspar Coelho de Magalhaes, etc.**[12]**.

Le retour de l'artiste dans son pays d'origine l'a amenée à rencontrer un autre espace de vie et de travail. Dans le trafic Paris-Pernambuco, elle devait s'adapter à la réalité de la province qui ne permettait pas l'audace dans les années 20. À titre d'exemple, au début de la décennie suivante, en mars 1930, son frère, Vicente do Rego Monteiro, a organisé à Recife une exposition d'œuvres des principaux représentants de l'École de Paris. Ce fut un échec en termes d'audience et de vente. L'exposition n'a pas non plus été comprise par leurs pairs. Cette réaction est principalement due aux différences de codes culturels entre la capitale du Pernambuco et Paris, où la liberté de création attirait des artistes de toute la planète.

Les limites de genre imposées à la femme à Pernambuco - y compris la femme artiste professionnelle - ont fait de son expérience un espace restreint par rapport à sa performance à Recife malgré les relations politiques et sociales de son mari. La conséquence la plus visible est que, malgré la présence de l'artiste à la tête du groupe qui a organisé le II Salão de Arte Oficial de Pernambuco en 1930 et le fait que ce même groupe s'est articulé par rapport à la fondation de l'École des Beaux-Arts de Pernambuco (1932), où Fedora enseignera plus tard (la seule femme qui ait été enseignante à cette période, parmi les 33 enseignants de l'institution), elle n'apparaîtra pas dans le cadre de son administration initiale ni plus tard. Ce fait nous invite à réfléchir, car, incontestablement, c'est sa présence qui ressort le plus dans le contexte professionnel des arts visuels à Pernambuco dans les années 1930, avec des informations et connaissances beaucoup plus solides et cosmopolites que celles de ses compagnons d'académie, tous des hommes.

Il est également important de rappeler que presque parallèlement à la création de l'École des Beaux-Arts, un groupe de jeunes artistes a rompu avec leurs enseignements et a créé le Groupe des Indépendants, qui applique des valeurs esthétiques novatrices et apporte le vocabulaire moderne à la scène artistique de Recife. Des designers, des caricaturistes, des peintres et des sculpteurs formèrent le groupe et fondèrent les premières salles de spectacles indépendantes entre 1933 et 1936. L'indépendance de tout ce qui est traditionnel était la règle. Le Groupe des Indépendants n'avait pas non plus de femme parmi ses fondateurs. Cependant, dans l'exposition organisée, le Salon des Indépendants, nous avons observé la présence de Fedora Monteiro, d'Émilia Marchesine et de Crisolice Lima - dans un univers de 22 artistes - ce qui montre leur compétence, leur dynamisme et leur indépendance.

Au sein d'une réalité sociale où l'hégémonie masculine a prévalu, Fedora do Rego Monteiro s'est imposée non seulement en tant que peintre, mais aussi en tant que la seule enseignante à la Faculté des Beaux-Arts de Recife dans les débuts des années 1930. Elle a enseigné pendant de nombreuses années comme dessinatrice et peintre et elle a exposé, même après son retour à Recife, dans les salons de Rio de Janeiro et de la capitale du Pernambuco.

Cette artiste active et engagée a exposé jusqu'aux dernières années de sa vie. Mais, malgré sa vie professionnelle et sociale, peu de choses ont été faites en ce qui concerne la construction de sa mémoire. Comme d'autres artistes ayant travaillé à Pernambuco, Fedora fait partie des lacunes de la mémoire d'un nombre important de femmes qui ont travaillé dans l'État. Raconter son histoire est un début pour la décolonisation de genre.

Sources primaires

Archives Nationales 63AS/10.

Archives Nationales 63AS/10-11. Dames : nationalités et patronymes. 1868-1928.

Archives Nationales.63A5-11. Élèves dames. Académie Julian.

Archives Nationales.63A5-16. Élèves dames. Académie Julian.

Références

A. Austregésilo. *Ilustração Brasileira,* 1924 p. 111.

Anios Moacir dos ; Ventura Jorge Morais. Picasso 'visita' o Recife : a exposição da Escola de Paris em março de 1930 in *Estudos Avançados*. Vol.12 no.34 São Paulo Sept./Dec. 1998 www.scielo.b.

Batista Marta Rosseti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*. São Paulo : Editora 34, 2012.

Bourdieu Pierre, *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro : Editora Bertrand. 2007.

Bonnet Marie Jo. *Les femmes artistes dans les avant-gardes.* Paris : Odile Jacob, 2006.

Bonnet Marie Jo. L'avant-garde, un concept masculin ? In itinéraires *Littérature, textes, cultures*. Genres et avant-gardes. Paris : Pleiade. 2012.

Cabral Carlos Romeu. *Proibidas e transgressoras* : o percurso das artistas brasileiras na Academie Julian - Paris (1889 – 1913). Article présenté dans le 25 Encontro Nacional da Anpap. 2018. Pas encore publié.

Darmon Adrian M. *Autour de l'Art Juif,* Paris : Carnot, 2003.

Freyre Gilberto apud Quintas Fatima. *Sexo a moda patriarcal* : o feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre. São Paulo : Globo, 2008.

Freyre Gilberto apud Quintas, *Diário de Pernambuco*, 6 de janeiro de 1920.

Joyeux-Prunel, Beatrice. *Les avant-gardes artistiques 1848-1918*. Paris, Gallimard, 2015.

Joyeux-Prunel Beatrice. *Les avant-gardes artistiques1918-1945*.Paris Gallimard 1917.

Luso João. O Salon de 1916 in *Revista do Brasil*, São Paulo, ano I, set. 1916, n.9, p.37-50.

Melo E Silva Beatriz de Barros. A *pedagogia da Escola de Belas Artes do Recife - Um olhar a mais.* Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História. Recife, 1995.

M.P. « Le Monde des Arts ». In Le Radical. Paris, 29/03/1913 apud CABRAL, Carlos Romeu. *Fedora do Rego Monteiro, o marché d 'art francês e a internacionalização da pintura brasileira no século XX*. Anais do 26 Encontro Nacional da ANPAP. Campinas, UNICAMP, 2016.

Perrot Michele. Práticas da Memória Feminina In BRESCIANI, Maria Stela (org.) *Revista Brasileira de História* - no. 18 - SP - ANPUH/Marco Zero -1989/90.1989/90.

Quintas Fatima. *Sexo a moda patriarcal* : o feminino e o masculino na obra de Gilberto Freyre. São Paulo : Globo, 2008, p. 171.

Ribeiro João. *Diário de Pernambuco*, 6 de março de 1917.

Rodrigues Nise de Souza, *O grupo dos independentes* : arte moderna no Recife-1930. Recife ; Editora da Aurora, 2008.

Simioni Ana Paula. Entre convenções e discretas ousadias : Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil in *Revista Brasileira de Ciências Sociais* vol.17 no.50 São Paulo Oct. 2002 www.scielo.br.

Simioni Ana Paula. *L'Académie Julian et la formation des artistes peintres brésiliennes vers 1900* in www.revues.msh-paris.fr.

Vergine Lea. *L'autre moitié de l'avant-garde. Femmes peintres et femmes sculpteurs dans des mouvements d'avant-garde historique*. Paris : Les femmes, 1982.

Zaccara Madalena. *De sinhá prendada a artista visual : os caminhos da mulher artista em Pernambuco.* Recife : CEPE, 2017.

Zaccara Madalena. *Uma artista mulher em Pernambuco no início do século XX :* Fédora do Rego Monteiro Fernandez. 19&20, v. VI, n. 1, jan./mar, s/p. 2011.

Note

[1] Le colonialisme se produit lorsqu'un peuple d'identité différent arrive sur le territoire d'un autre peuple et soumet par la force sa population à l'exploitation du travail et de la richesse de la colonie au profit des colons. La colonialité est un phénomène plus complexe et durable que le colonialisme. Même avec la fin des colonies, il subsiste une logique de relation coloniale entre les États-nations, entre les humains et entre les différents modes de vie.

[2] En adoptant le nom "Kiki", elle est devenue une figure bien connue de la scène sociale de Montparnasse et un modèle populaire. Peintre à son mérite, en 1927, Prin fait emballer son exposition à la Galerie du Sacré du Printemps à Paris. Son autobiographie a été publiée en 1929 en tant que *Mémoires de Kiki*, avec des introductions par Ernest Hemingway et Tsuguharu Foujita.

[3] École de Paris est un terme qui désigne la communauté d'artistes français et étrangers ayant travaillé à Paris dans la première moitié du XXe siècle. Lire Dempsey Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos. Guia enciclopédico da arte moderna.* São Paulo : Cosac Naify, 2002.

[4] Il n'est pas possible de présenter un tableau, ou même un résumé, de la situation culturelle appelée École de Paris, sans mentionner le grand nombre de personnalités mineures originaires du monde entier, qui réalisent parfois un succès éphémère, ou se battent pendant toute leur vie pour l'avoir sans succès ou, encore, qui découragés, retournent dans leurs pays d'origine pour diffuser les dernières nouvelles artistiques de la capitale (traduction de l'auteur).

[5] Au Brésil, la loi autorisant l'entrée des femmes dans l'enseignement supérieur a été promulguée en 1879. Jusque-là, toute possibilité de professionnalisation complète des femmes avait été formellement interdite, à l'exclusion du corps professoral, qui ne demandait rien de plus que l'École normale. Cette autorisation incluait l'accès à l'Académie impériale des beaux-arts, mais elle ne semble pas avoir été suivie immédiatement. Lire Simioni Ana Paula. *Entre convenções e discretas ousadias* : Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol.17, n.50, São Paulo Oct, 2002.

[6] Archives nationales 63AS/10.

[7] 63AS/10-11. Dames : nationalités et patronymes. 1868-1928. Malgré la datation, nous ne trouvons que des références aux artistes ayant étudié de 1868 à 1913.

[8] Archives Nationales. 63A5-11. Élèves dames. Académie Julian.

[9] Madame Georgina de Albuquerque n'est pas, dans ce Salon, la seule artiste victorieuse. Vraiment, le beau sexe est représenté avec brio et dignité. Madame Fedora do Rego Monteiro, qui vient d'arriver de Paris et qui a réalisé une exposition très nombreuse, où elle n'a pas négligé les belles œuvres, a obtenu la Médaille d'argent avec un portrait au pastel, acceptée au Salon des Artistes Français. in LUSO, João. O Salon de 1916 in Revista do Brasil, São Paulo, ano I, set. 1916, n.9, p.37-50 (Traduction de l'auteur).

[10] D'autres femmes sud-américaines ont triomphé dans les centres artistiques européens : musiciennes, peintres, sculptrices et chanteuses d'opéra. Quelques jours avant de quitter ma ville natale pour New York, j'ai eu le plaisir de dîner avec l'une des plus brillantes peintres brésiliennes, Fedora do Rego Monteiro, dont les œuvres ont été saluées par la critique parisienne. Freyre Gilberto, *Diário de Pernambuco,* 6 de janeiro de 1920 (traduction de l'auteur).

[11] Apud Joyeux-Prunel, Beatrice. *op cit*., 2015, p 416.

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

ENHANCED BY Google

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO / VOL.16 N.3 2018

Sulla soglia di infinite porte: una lettura del mito di Orfeo

Roberto Flauto

magma@analisiqualitativa.com
Dottore magistrale in Comunicazione pubblica, sociale e politica, è attualmente collaboratore e assistente alla cattedra di Sociologia dell'arte e della letteratura, Università degli studi di Napoli "Federico II".

Représentations mythodramatiques de soi
Dessin: Fabrizio Bossari - Lycée Artistique d'État Emilio Greco
Ateliers de l'imaginaire autobiographique © OdV Le Stelle in Tasca

Immerso nell'oscurità più densa che abbia mai conosciuto, Friedrich Hölderlin (2010, p. 187), in una delle sue elegie più suggestive, si chiede "e perché i poeti nel tempo della povertà?". È la *weltnacht*: la notte del mondo e del dispiegarsi dei suoi significati. Il quesito posto dal poeta e filosofo tedesco non è certo dei più semplici, *«oggi a stento comprendiamo la domanda»* dice Heidegger, secondo il quale *«con la venuta e il sacrificio di Cristo ha avuto inizio, secondo la concezione storica di Hölderlin, la fine del giorno degli Dei. È caduta la sera. Da quando i "tre che sono uno": Ercole, Dioniso e Cristo, hanno lasciato il mondo, la sera del tempo mondano va verso la notte (…) Il tempo della notte del mondo è il tempo della povertà perché diviene sempre più povero. È già diventato tanto povero da non poter riconoscere la mancanza di Dio come mancanza»* (Heidegger, 1968, p. 267). Inesorabile, la notte del mondo dispiega il suo esercito di tenebre. La "mancanza" rivela e denota il bisogno di fondamento, di stabilità, di un luogo da poter chiamare casa, un terreno fertile in cui edificare se stessi e la propria esistenza, in cui radicarsi e stare; ma nella notte del mondo il fondamento è instabile, il terreno è intriso di pioggia, ogni equilibrio si erge sulla bocca di un baratro affamato. C'è dunque bisogno di scendere nell'abisso, penetrare l'assenza, affrontare i demoni cercando la luce, temere la luce in quanto ombra, andare incontro alla perdita, alla sconfitta, alla possibilità di rinascere e di estinguersi, andare oltre, attraversare vivi la regione della morte: siamo già dentro l'oscurità, dentro il mitologema di Orfeo.

Nelle fitte e intricate trame del mito orfico – o, per meglio dire, del mito tout court – è facile perdersi. Coglierne i tratti di fondo risulta essere un'operazione delicata, ma decisamente affascinante. Il primo e deciso ostacolo sta nel fatto, come ci ricorda con ironia Ovidio nel terzo libro degli *Amores* (cfr. Ovidio, 2003), che i miti racchiudono *«strabilianti bugie di antichi poeti, cose mai accadute e che mai accadranno»*, cose di cui, però, ci nutriamo continuamente, senza sosta, con una fame infinita, per il semplice fatto di essere umani. Il mito, dunque, da questa prospettiva, può essere considerato come la risultante, o una tra le possibili, certamente la più penetrante, dell'incessante dialogo tra l'esigenza di dotare di senso gli eventi del mondo e della vita e il desiderio di valicare i limiti di entrambi, tra il bisogno di assegnare un significato a ciò che accade, di delineare i contorni della propria identità e la volontà di tracimare, di innalzarsi in volo, tra la necessità dell'ordine e la tentazione del disordine, tra *mythos* e *logos*, prosa e poesia. Il mito, con il suo carico narrativo e la sua potenza immaginifica, risponde

probabilmente a una logica di questo tipo: si pone al crocevia tra le diverse dimensioni esistenziali dell'individuo, quella che Morin chiama dialettica *sapiens-demens* (cfr. Morin, 1994), fornendo segmenti interpretativi e visioni del mondo che possono essere declinati in ogni direzione, proprio in quanto esso, il mito, risulta essere un ambito nel quale si incrociano narrazioni e spiegazioni del reale, traiettorie ermeneutiche e di senso, essenziali per una specie destinata a operare la ri-creazione, la ri-generazione del mondo (cfr. Caramiello, 1996; cfr. Gehlen 1983). In altri termini, il pensiero mitico, attraverso la sua forza suggestiva, soddisfa e risponde alle richieste razionali della parte sapiens (perché c'è bisogno di luce in piena notte: troppa oscurità annienta) e a quelle irrazionali della parte demens (perché c'è bisogno di buio in pieno giorno: troppa luce acceca). Qui, in questo confine opaco, su questo equilibrio costantemente in bilico, risiede la difficoltà di cui dicevamo all'inizio: le "strabilianti bugie" non devono tracimare sul reale, ma non possono e non devono essere eliminate: non si può estirpare il demens – che è fondamentale, necessario, in quanto apre la via, attraverso la sua intrinseca irrazionalità, a una forma di razionalità più complessa – tuttavia abbiamo bisogno di inibire quanto esso ha di micidiale. Il mito, in sostanza, da un punto di vista squisitamente sociologico, è la trasposizione sul piano dell'immaginario di un fenomeno complesso, problematico; è il racconto trasfigurato e metaforico di un "problema", una questione vitale, o intesa come tale; è, in termini più poveri, la "risposta semplice" a una domanda articolata e complessa. Con questa prospettiva si vuole offrire, qui, una lettura del mito di Orfeo, chiedendoci di cosa sia la metafora, cercando in primo luogo di dare forma, per quanto possibile, a questa ineffabile figura.

Resa immortale da Ovidio nelle sue *Metamorfosi* (cfr. Ovidio, 2015, libro X) e da Virgilio nelle sue *Georgiche* (cfr. Virgilio, 2009, libro IV), che pure divergono in diversi punti, la vicenda di Orfeo, nel divenire dei secoli, ha conosciuto innumerevoli declinazioni e un'infinità di reinterpretazioni. Secondo la versione più diffusa, Orfeo, figlio della dea Calliope e del sovrano tracio Eagro, crebbe nella Pieira, il paese delle muse olimpiche, terra di sciamani e cantori. *«Apollo sarebbe stato il suo maestro. Il dio lo istruiva su quella lira che gli aveva regalato Ermes e che egli a sua volta regalò ad Orfeo. Nelle balze selvagge dell'Olimpo il giovane radunava intorno a sé, suonando la lira e cantando, gli alberi e gli animali selvatici»* (Kerényi, 2015, p. 466). Il suo canto era pura magia, la sua musica incantava la natura intera: gli animali tutti si fermavano e si arrendevano alla sua poesia, che aveva il potere di far muovere le montagne, di far cessare la pioggia, di far sbocciare i fiori. La fama del mito, però, è legata in maniera indissolubile alla tragica storia d'amore tra Orfeo e la sua amata Euridice. Secondo quanto narrano gli antichi racconti, il tutto ebbe inizio quando quest'ultima, *«mentre vagava per i prati in compagnia di una schiera di Naiadi, morì, morsa al tallone da un serpente»* (Ovidio, 2015, p. 387). Orfeo, in preda a uno straziante dolore per la perdita, vagò per tutta la Grecia, cantando in maniera disperata e lamentevole, accompagnato dalla sua lira. Il suo canto riecheggiava nelle valli e nelle pianure, lambiva il cielo, penetrava i monti e le acque, commuovendo chiunque lo ascoltasse. Il suo errare cessò quando decise di varcare la soglia del regno dei morti, deciso a riportare tra i vivi la sua amata. Accompagnato sempre dalla sua lira, si incamminò per l'oscura via che conduce agli Inferi. Grazie alle virtù del suo canto, riuscì ad ammansire le selvagge forze infernali, *«i lamenti accorati del Trace commossero le Erinni»* (Schiller, p.7, 2014), cosicché Persefone, impietosita e commossa come gli altri, acconsentì a restituire Euridice al mondo dei vivi; la quale è sì un'ombra ma ancora sogna e desidera, ancora si agita e brama la luce, senza pace, perché *«è faticoso essere morti»* (Rilke, 1978, p. 7). Ma gli dei esigono l'osservanza di un patto, la legge dell'Ade, infatti, preveda che nessuno doveva guardarli: nessuno sguardo, soltanto la voce era ammessa nel regno dei morti. Dunque, guidati da Ermes, il messaggero alato degli dei, Euridice poteva seguire l'amato, però egli non doveva guardarla, lungo la via che conduce dalla morte alla vita. *«Perché si volse il cantore? Quale fu la ragione, se non l'enorme, la definitiva separazione che divide il vivo dal morto? Fu follia? Forse voleva baciarla? O voleva soltanto assicurarsi che la seguisse ancora?»* (Kerényi, 2015, p. 469). Orfeo si era voltato. A un passo dalla luce, un attimo prima di risorgere. Un unico, eterno e distruttivo istante. Si guardano negli occhi, ma Euridice è già un'ombra immersa nella notte, Ermes le ha già preso la mano per ricondurla nel regno dei morti, stavolta per sempre. Il canto e il suono della sua lira non gli valsero più nulla. *«Per sette giorni»* – dice Ovidio (2015, p. 391) – *«rimase lì accasciato sulla riva, senza toccare alcun dono di Cèrere: dolore, disperazione e lacrime furono suo unico cibo. Poi, dopo aver inveito contro la crudeltà degli dei dell'Erebo, si ritirò sull'alto Ròdope sull'Emo battuto dall'Aquilone»*. Orfeo rifuggì il contatto con altre donne, le uniche forme di amore alle quali si concesse erano di natura omosessuale. Non smise mai di cantare. I racconti, a questo punto, divergono in diversi punti, alcuni sostengono che ricominciò il suo vagare per tutta la Tracia, altri che rimase nello stesso luogo in compagnia della sua lira e dei giovani con i quali si intratteneva, ma tutti convergono nel medesimo punto: Orfeo fu ucciso – dalle Baccanti narra una versione del mito, o da un gruppo di donne trace offese dal poeta come sostiene la storia più antica. Il suo corpo fu fatto a pezzi, smembrato, dilaniato. Le sue membra furono sparse in tutte le direzioni, e furono poi raccolte dalle Muse, che seppellirono a Libetra ciò che restava del loro prediletto. La sua lira, che nessuno era degno di possedere dopo Apollo e Orfeo, fu posta da Zeus fra le costellazioni. *«Si racconta una storia singolare sulla testa e sulla lira. Le donne omicide avrebbero staccato la testa di Orfeo, l'avrebbero inchiodata alla lira, e così l'avrebbero gettata in mare o piuttosto nell'Ebro tracio, sul quale la testa fluttuava cantando e la lira continuava a suonare»* (Kerényi, 2015, p. 471). Il canto immortale di Orfeo non può svanire, la inesauribile eco della sua voce continua a incantare dal regno dei morti.

Questo è quanto narra il mito. Dunque, come bisogna avvicinarsi a esso? È metafora di che cosa? Che cosa vi è stato trasfigurato? In primo luogo, ritengo, la prima osservazione da fare, verisimilmente, riguarda la questione del canto, della musica. Orfeo non è un poeta: Orfeo è *il* poeta, inteso nella sua primigenia declinazione: colui che, attraverso il canto e la parola, crea il mondo. *Poiesis*: creazione. Il suono della lira e della voce di Orfeo – che incanta gli animali, che penetra l'ambiente, che attraversa ogni uomo e ogni dio – ci ricorda che la natura della nostra specie affonda le proprie radici nell'universo simbolico della poesia. Come ho scritto altrove: *«il poeta è Orfeo. Percorre sentieri che non possono essere che sconosciuti, in quanto espressione della complessità poliedrica che siamo; costantemente in bilico tra la necessità di proseguire e il desiderio di fermarsi. Orfeo è il poeta delle origini: lo sciamano che ha il potere sulla parola e sulla musica, che si intrecciano per incantare il mondo. Nel suo cammino non c'è niente di stabile e stabilito, niente di compiuto o definitivo, tutto è in costruzione, ogni cosa è possibilità. Avvicina l'oltre e il non manifesto attraverso la ricerca del conosciuto, così da riuscire ad accogliere l'inatteso (...). È un occhio che si apre a un nuovo sguardo»* (Flauto, 2018, p. 79). In qualche modo, dunque, il racconto mitico ci parla, attraverso la vicenda del figlio della musa, della condizione più antica della specie umana: quella della sua nascita, quella della sua affermazione, dell'inscindibilità delle interrelazioni – delle "strutture connettive" (cfr. Bateson, 1984) – tra uomo, società, natura, cultura, tecnica, e quanto ancora caratterizza sapiens e il suo stare al mondo (cfr. Caramiello, 1996; cfr. Caramiello, 2012). Come un fiore che sboccia al canto di Orfeo, così l'umano sboccia nella poesia. L'*anthropos* fiorisce nella *poiesis* e viceversa. Nel mito orfico, in sostanza, non è difficile cogliere la concezione primordiale del poeta – considerato il tramite tra il visibile e l'invisibile, tra ciò che è percepibile con gli organi di senso e ciò che è astratto, simbolo, metafora, tra il mondo che abitiamo e il mondo che ci abita, tra ciò che è e ciò che potrebbe essere. Sospeso tra il desiderio di voltarsi e il bisogno di proseguire, tra la tentazione del silenzio e la necessità del canto, tra l'oscurità che tutto nasconde e protegge e la luce che tutto rivela e mette in mostra, l'individuo si muove nel mondo nel tentativo costante di assegnare significato alle cose e agli eventi, al fine di fornire un senso al suo esistere. Qui risiede la sostanza della visione orfica: è l'attimo sospeso in cui l'eroe sta per voltarsi quello in cui si compie il senso della poesia: tutto è possibilità, non c'è niente di definito o definitivo, ogni cosa è allo stato nascente, niente è compiuto ma tutto sta sbocciando. Poeta è colui che, muovendosi nell'oscurità, riesce a intercettare, e a farsi intercettare da, un raggio di luce che filtra dalla soglia che intende attraversare.

In seconda battuta, e in maniera decisamente più preminente, il mito in questione, in una prospettiva escatologica, attraverso la sua forza immaginifica, trasfigura sul piano della narrazione, del racconto, in modo suggestivo ed emozionante, il rapporto tra l'individuo e l'ineluttabilità della vita, tra noi e la morte. Come ci ricorda Morin, una volta che nella mente di sapiens comincia a prendere forma una vita interiore più complessa e articolata, esso diviene al contempo consapevole

della propria finitudine, cadendo verisimilmente preda di un sentimento di profonda angoscia e inquietudine per un destino segnato da una inevitabile morte. Quest'ultima, sottolinea il sociologo e filosofo francese, *«non viene riconosciuta per ciò che fa, come la riconoscono gli animali (che, inoltre, sono in grado di "fare il morto" per ingannare il nemico), essa non viene sperimentata soltanto come perdita, sparizione, lesione irreparabile (cosa che possono provare le scimmie, l'elefante, il cane, l'uccello), essa viene altresì concepita come trasformazione di uno stato in un altro»* (Morin, 1994, p. 98). La credenza che questo processo trasformativo, questo mutamento catastrofico (cfr. Thom 1980), conduca a un'altra vita, a una nuova condizione esistenziale, dove l'identità del trasformato si mantiene, e in qualche modo continua a essere, indica che l'immaginario fa irruzione nella percezione del reale, così come il mito fa irruzione nella concezione del mondo. Siamo nel "versante demens", siamo nell'oscurità, nella notte del mondo: non possiamo eludere il buio, ma possiamo dargli senso costruendo l'alba, e lo facciamo (anche) attraverso la forza mitopoietica della narrazione, del racconto, della poesia, del fantasma.

Il mito, secondo Bronislaw Malinowski (cfr. 1974), esprime un desiderio presente in tutta la collettività, è l'espressione di istanze profonde che attraversano l'habitat cognitivo di una comunità, intercettando dilemmi collettivi, deliri fantastici, bisogni atavici, ambizioni e speranze intrepide, sogni e timori indicibili. Come ci ricorda Luigi Caramiello, possiamo ordinare le mitologie in due grandi classi: *«le mitologie denotative: cosmogonie e racconti che guardano al passato e che cercano di spiegare il perché delle cose e del mondo; le mitologie prospettiche: vale a dire l'insieme delle narrazioni che si rapportano più a un desiderio futuro che al ricordo»* (Caramiello, di Martino, Romano, 2016, p. 24). Dunque, il mito di Orfeo, stando a quanto finora detto, possiamo dire che si pone in una zona di transizione tra le due classi appena descritte: esso è un racconto denotativo, in quanto guarda al ricordo, a ciò che è stato: la morte è il passato; ma allo stesso tempo esso è anche una narrazione prospettica, in quanto contiene un esplosivo desiderio che guarda al futuro, che lo desidera, lo prefigura, lo esorcizza e lo invoca: è il desiderio di valicare i limiti della morte. Sono questi, in estrema sintesi, il sostrato semantico e l'universo simbolico tessuti dalle traiettorie del mito orfico.

Euridice muore. Il mito ci dice che si trasforma, diventa un'ombra, che però ha ancora fame, un cuore che pulsa e che vibra nella luminosa oscurità della morte. Orfeo si immerge in un viaggio che mai nessuno aveva compiuto prima di lui, attraversa vie che non avrebbe mai pensato di percorrere, varca la soglia del regno dei morti: agisce per amore? È il desiderio di ritrovare la sua amata che muove ogni suo passo? Il viaggio di Orfeo, in questa prospettiva, credo possa essere in qualche maniera considerato come la metafora del processo di elaborazione del lutto. Orfeo si ritrova, solo e perso, in un mondo che non riconosce, in una vita che non gli appartiene, senza punti di riferimento, ferito, sanguinante, annientato – come l'io lirico di *Funeral Blues*, struggente poesia di Wystan Hugh Auden (1994, pp. 62-65). L'inferno in cui si immerge è collocato dentro di sé, gli Inferi non sono altro che il suo mondo devastato dalla perdita, la sua identità in frantumi, la sua mente invasa dal dolore. La psicanalisi ci dice che l'elaborazione del lutto è un processo che si snoda in una serie di cinque "fasi", le quali racchiudono lo scenario emotivo e cognitivo di colui che ha subito la perdita. Orfeo, raggiunto dalla notizia della morte di Euridice, subisce uno shock, sperimenta una frattura, alla quale però non si rassegna (*rifiuto*); il suo furioso vagabondare per i territori della Grecia, accompagnato dal suono celestiale della sua lira, funge da "valvola di sfogo", nel tentativo di colmare il vuoto, di placare la sofferenza (*rabbia*); ma è una condizione che non può persistere: il suo errare cessa nel momento in cui, varcata la soglia degli inferi, commossi gli dei con il suo canto, ottiene di riportare tra i vivi la sua amata (*contrattazione*); tuttavia ciò non è possibile: la morte è una frattura insanabile, una trasformazione dalla quale non si torna indietro, Euridice muore per sempre, Orfeo ha toccato con mano l'irrimediabile, ne prende coscienza in maniera definitiva: dalla morte non si torna (*depressione*); in ogni caso, però, anche il lutto sfuma, declina, si articola nel tempo, attraverso quel lavoro che conduce ad accettare la perdita (*accettazione*), in accordo a quell'*«esame di realtà che ha disposto che l'oggetto amato non c'è più»* (Freud, 1976, p. 103). L'indicibile della morte trova parola, trasformando la perdita in una possibilità di acquisto, in una sorta di rinascita. Nei suoi splendidi *Sonetti a Orfeo*, Rainer Maria Rilke a un certo punto dice: *«vedi, ora è il compito di legare insieme frammenti e parti, come fossero il tutto. Arduo sarà darti aiuto. Anzitutto: non radicare me nel tuo cuore. Troppo presto crescerei. Mentre voglio condurre la mano del mio signore, e dire: Qui»* (Rilke, 1991, p. 49). Sono versi preziosi, evocativi e dotati di rara potenza lirica, e sembrano quasi le ultime parole di Euridice, il suo ultimo saluto, prima di svanire per sempre, come un'ombra nella notte, il suo ultimo sguardo, in quel drammatico, eterno e inevitabile istante in cui Orfeo si è voltato. *«Troppo presto crescerei»*. Ovvero, "lasciami andare, sii libero, l'inferno è domato". Contiene forse questo l'ultimo sguardo che si sono scambiati i due amanti prima dell'oblio? E poi Euridice sparisce dolcemente, come un'onda anomala che si ritira dopo aver devastato ogni cosa che ha incontrato. Il processo di elaborazione del lutto termina, inevitabilmente, e conduce a una nuova trasformazione, un nuovo mutamento, come ogni morte, come ogni nascita. Dopo un *«lungo sorso alle sorgenti dell'Oblio»* (Campana, 2003, p. 142), Orfeo torna a cantare, in qualche modo libero, sicuramente diverso, cambiato, mutato, ma con un cuore che pulsa e che vibra nella oscura luminosità della vita**[1]**.

Una simile lettura del mito orfico, per quanto arbitraria e discutibile, si rifà all'idea secondo la quale, come sostiene Károly Kerényi (1992, p. 226), *«ai viaggi negli Inferi da parte di uomini mortali – e non di dei, come Dioniso – sono inerenti quanto meno gli inizi di una psicologia e di una filosofia morale: una dottrina dell'immortalità dell'anima e della punizione dei peccatori»*. Ed è quanto, a mio avviso, è riscontrabile nella narrazione mitica del viaggio di Orfeo: in essa (come nelle altre narrazioni mitiche), stando a quanto finora detto, vi è racchiuso un embrione di quella complessità che sfocerà e si formalizzerà, poi, nell'insieme di valori e habitat cognitivi peculiari del pensiero occidentale. Non è forse così azzardato affermare che la vicenda in questione, attraverso il suo carico immaginifico, trasfiguri sul piano dell'immaginario una tensione psichica, quella relativa al senso di perdita, un processo che nella mente di sapiens continua a dare senso al suo stare al mondo. Molto prima di Dante, dunque, un mortale cammina tra le anime dei morti. Lo fa per sanare una frattura interiore, per ricucire lo strappo che il lutto ha lasciato sul velo che avvolge il suo mondo, per caricare di nuovi significati ciò che si è perso nella notte del mondo, nel tempo della povertà, come Hölderlin che si chiede "perché i poeti?". Orfeo è l'individuo che si frantuma di fronte alla morte, che si frammenta dinanzi alla perdita; è l'individuo che ama e distrugge, che piange e si dispera, che lotta e si reinventa, che si trasforma e impara a diventarsi, muovendosi senza sosta tra *«gli indistinti confini»* (cfr. Calvino, 2015) che separano e al contempo tengono insieme – dando senso a entrambi – sapiens e demens, prosa e poesia, *hybris* e *dike*, il fluire della vita psichica e quello dell'esistenza nel suo complesso, la parzialità che ci attraversa e la totalità a cui aspiriamo. In altre parole: Orfeo siamo noi.

E siamo nella notte del mondo, nel tempo della povertà, una condizione in cui la parola poetica appare l'unico luogo dove può risuonare e trovare sostanza la necessità di *«essere Uno con il Tutto»* (cfr. Hölderlin, 2013; cfr Hölderlin 1977). L'opzione orfica restituisce un'idea di poesia che aspira alla totalità agognata dal poeta tedesco, una totalità che muove dalla consapevolezza della dispersione, della frattura, della separazione, dello smembramento di una più vasta unità originaria dell'essere (come il corpo di Orfeo dilaniato dalle baccanti), cercando attraverso la lingua della poesia quel fondamento di cui dicevamo all'inizio, il terreno su cui edificare il proprio posto nel mondo, quel luogo che si può chiamare casa. La parola poetica nel tempo della povertà non può che appartenere a una lingua che si fa carico dell'istanza di "remitizzazione" del reale, la poesia è quindi intesa come processo mitopoietico, atto costitutivo, scena primaria. Era attraverso il mito e la mitologia, infatti, che, secondo Kerényi, l'uomo greco instaurava un rapporto col mondo, fino a sentirsi appartenere a esso, a "essere uno con il tutto": l'agire del mito non è cambiato, perché non è cambiato l'uomo. Ieri come oggi necessitiamo di significati altri e ulteriori, di andare alla deriva, di attraversare vivi la regione della morte, di percorrere le vie che si snodano nella profondità di quel luogo infernale che è il proprio io, nel tentativo di ripopolare i nostri cieli.

Come la testa recisa di Orfeo, il mito continua a cantare anche dopo la sua morte. La notte del mondo continua imperterrita a dispiegare il suo esercito di tenebre. Siamo dentro l'abisso, dentro noi stessi, immersi nell'oscurità che illumina il nostro cammino, nel tentativo di contornare di cieli i nostri dei. Siamo sospesi nell'attimo in cui la poesia fiorisce, perché siamo Orfeo che sta per voltarsi. Un attimo effimero che non finisce mai, in cui ogni cosa è possibilità, tutto sta per accadere, per nascere e ri-sorgere. Immersi nell'oscurità della notte del mondo, nella *weltnacht*, cerchiamo la luce, in attesa del *der kommende gott*, il dio che deve arrivare, e che forse è Orfeo, Ercole, Dioniso o Cristo. O forse siamo noi: divinità figli di divinità. Del resto, diventare creatore è quanto ogni dio augura alla sua creatura. E restiamo in attesa, eternamente fermi, sulla soglia di infinite porte.

Bibliografia

Auden W. H., *La verità, vi prego, sull'amore*, Adelphi, Milano, 1994.

Bateson G., *Mente e natura*, Adelphi, Milano, 1984.

Calvino I., *Gli indistinti confini*, in Ovidio, "Metamorfosi", Einaudi, Torino, 2015.

Campana D., *Canti orfici e altre poesie*, Einaudi, Torino, 2003.

Caramiello L., *La natura tecnologica*, Curto, Napoli, 1996.

Caramiello L., *Frontiere culturali. Nuovi percorsi di sociologia e comunicazione*, Guida, Napoli, 2012.

Caramiello L., di Martino G., Romano M., *Percorsi di sociologia dell'arte. Materiali per una formazione riflessiva*, libreriauniversitaria.it, Padova, 2016.

Flauto R., *Il verso dell'uomo. Ontologia e sviluppo del poetico: una prospettiva sociologica*, Guida, Napoli, 2018.

Freud S., *Lutto e melanconia*, in "Opere", 8, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.

Gehlen A., *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano, 1983.

Heidegger M., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.

Hölderlin F., *Le liriche*, Adelphi, Milano, 1977.

Hölderlin F., *Poesie scelte*, Feltrinelli, Milano, 2010.

Hölderlin F., *Iperione*, Feltrinelli, Milano, 2013.

Kerényi K., *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano, 1992.

Kerényi K., *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, il Saggiatore, Milano, 2015.

Malinowski B., *Teoria scientifica della cultura e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, 1974.

Morin E., *Il paradigma perduto. Che cos'è la natura umana*, Feltrinelli, Milano, 1994.

Ovidio, *Amori*, Garzanti, Milano, 2003.

Ovidio, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 2015.

Rilke R. M., *Elegie duinesi*, Einaudi, Torino, 1978.

Rilke R. M., *I sonetti a Orfeo*, Feltrinelli, Milano, 1991.

Schiller F., *Poesie filosofiche*, Feltrinelli, Milano, 2014.

Sclavi T., *Sogni*, Mondadori, Milano, 1997.

Thom R., *Stabilità strutturale e morfogenesi*, Einaudi, Torino, 1980.

Virgilio, *Georgiche*, Garzanti, Milano, 2009.

Note

[1] Tra le tante reinterpretazioni del mito di Orfeo, vorrei qui riproporne una, certamente tra le più originali e meno conosciute, ma che ritengo si inserisca a pieno titolo nel ragionamento che stiamo delineando, a proposito del processo di elaborazione del lutto e del rapporto tra colui che ama e la persona amata, tra eros e thanatos, tra la perdita, il senso di annientamento e il processo di ridefinizione dell'io, dell'identità. Si tratta de *Il sogno di Orfeo* (Sclavi, 1997), una brevissima storia a fumetti del 1997 firmata da Tiziano Sclavi, in cui il protagonista, Dylan Dog, decide di scendere all'inferno, ripercorrendo le gesta dell'antico poeta, per riportare dalla morte la donna che ama. Riesce a raggiungerla, proprio un attimo prima che lei salga sul galeone che conduce le anime dei morti nell'irraggiungibile oblio. Lei sorride e sembra non capire. *«Sono sceso all'inferno per ritrovarti!»* urla Dylan con voce speranzosa, *«Grazie, ma non dovevi»* risponde lei, con un sorriso accennato, innocente. *«"Non dovevo"? Guarda che non ti ho portato un regalino per il compleanno! Ho fatto una sciocchezzuola tipo ripetere il mito di Orfeo!»*. La risposta che riceverà Dylan, e qui arriviamo al punto, sembra quasi essere la parafrasi dei versi di Rilke, la "versione di Euridice", quasi a spiegare l'ineluttabilità della morte, della perdita, dell'oscurità che non si può eludere, del galeone che non si può perdere. *«Orfeo? Non ricordo chi è. A poco a poco sto dimenticando tutto del mondo, anche il tuo ricordo stava quasi per svanire. Ed è normale che succeda. Da vivi sembra che la morte sia un orrore senza senso, ma da morti è la vita che diventa un'atrocità assurda. Forse tu, che stai ancora soffrendo, non riesci a capirlo, ma se ci pensi bene è logico, è giusto che sia così. Povero amore mio, sono tanto triste per te, che sei ancora vivo. La vita è crudele: ti ha portato via da me…»*.

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO / VOL.16 N.3 2018

Devozione tellurica: antropologia dei riti religiosi in tempo di crisi

Giovanni Gugg

magma@analisiqualitativa.com

Docente a contratto di Antropologia Urbana presso il Dipartimento di Ingegneria dell'Università di Napoli "Federico II". Le sue ricerche si focalizzano sull'antropologia del rischio e sull'antropologia del paesaggio, riguardando soprattutto la relazione tra le comunità umane e il loro ambiente, in particolare quando si tratta di territori a rischio. È membro del LAPCOS (Laboratoire d'Anthropologie et Psychologie Cognitives et Sociales, Universitè de Nice Sophia Antipolis, Francia) e insegna in alcuni master Erasmus Mundus+.

Représentations mythodramatiques de soi
Dessin: Gabriele Gulisano - Lycée Artistique d'État Emilio Greco
Ateliers de l'imaginaire autobiographique © OdV Le Stelle in Tasca

Interpretazioni del disastro

Per secoli nella cristianità i disastri – ampiamente intesi: dai terremoti alle eruzioni, dalle inondazioni alle epidemie – sono stati considerati espressione dell'«*ira divina*» (Grandjean, Rendu, Scherer 2007). Conseguentemente, per placare il castigo che Dio infligeva agli esseri umani a causa della loro depravazione morale, le popolazioni sinistrate organizzavano processioni, atti di penitenza, esposizioni di reliquie; realizzavano esorcismi, messe cantate, litanie; facevano digiuni votivi, preghiere collettive, confessioni pubbliche. Nei difficili momenti di un'emergenza, in cui la concitazione sovrastava ogni azione, i sopravvissuti non avevano molte altre risposte al di là dei rituali religiosi, specie perché non possedevano particolari conoscenze del disastro (Petit-Breuilh Sepùlveda 2016, 81). Se la convizione generale riconduceva quei fenomeni nefasti al sovrannaturale, allora era piuttosto logico tentare di calmarne la veemenza attraverso specifiche pratiche votive. Ciò ha avuto una sua ragion d'essere almeno fin quando le conoscenze scientifiche non hanno cominciato a spiegare le calamità in maniera diversa. La ricerca delle cause fisiche dei terremoti e delle eruzioni è una questione piuttosto antica a cui si erano dedicati anche i filosofi greci (Bernard 2003); Platone, ad esempio, riteneva i sismi alimentati da fiumi sotterranei d'acqua calda e fredda, mentre Aristotele ne individuava la causa nel vento che spirava sotto la crosta terrestre. Tuttavia, è con l'eruzione del Vesuvio nel 1631 che viene a generarsi una vera e propria «*epidemia tipografica*» (Scacchi 1882, 70) che, di fatto, segna la nascita della vulcanologia moderna (Galasso 2006, 35).

La comprensione della fisica terrestre, però, necessità di ulteriori passi, per cui bisogna attendere almeno il terremoto di Lisbona del 1755 per separare definitivamente natura e morale: fu un evento oggetto di numerosi studi e svariate interpretazioni (Jacob, Borda d'Água 2007) perché accanto agli scritti di carattere religioso o moralistico, che riesumavano l'antico tema del castigo divino e del *memento mori*, si sviluppò una riflessione inedita e assolutamente eccezionale sul concetto stesso di disastro, che considerava anche le spiegazioni naturaliste di simili fenomeni. Grazie a tale reazione intellettuale che, all'epoca, vide dibattere i maggiori esponenti della cultura europea, quali Voltaire, Rousseau e Kant (Tagliapietra 2004), il terremoto di Lisbona può essere ritenuto «*uno dei luoghi di nascita della modernità perché impone di riconoscere la scissione tra la natura e la morale*» (Neiman 2011, 254). Da allora, cioè, «*la responsabilità delle nostre sofferenze* [va] *cercata esclusivamente in noi o, caso mai, in un ambiente naturale a cui noi siamo indifferenti*» (Shklar 2000, 65).

Eppure nei secoli successivi, nonostante una supposta razionalizzazione generale (Latour 1995), sono continuate le pratiche votive in caso di disastro, così come proseguono ancora oggi, nel pieno del XXI secolo, in occasione delle più svariate sciagure che, puntualmente, rimettono in causa il rapporto tra natura e cultura. Questo apparente anacronismo permette di rivedere criticamente tanto il rito, quanto il disastro.

Innanzitutto, il rito può essere considerato come un momento "sensibile" della relazione che i gruppi umani hanno con il proprio ecosistema, una sorta di sua "finestra critica", osservando la quale – sia nei suoi aspetti formali, che in quelli simbolici – è possibile indagare la dialettica con l'ambiente e il territorio. Attraverso il rito, cioè, una società prende «*coscienza di se stessa*», ma «*in modo indiretto, dopo essersi in qualche modo riflessa nel modno materiale*» (Fabre 2002, 114). Da questa prospettiva, il rito è una «*fabbrica sociale del senso*» che marca, controlla, comprende e produce il tempo sociale, lo colloca in una dimensione storica e, per mezzo della ripetizione, ne definisce l'essenza come un incessante momento di emergenza, di risorgenza e di metamorfosi (Fabre 2002, 116).

Parallelamente, il disastro non è un mero accadimento fisico, bensì un processo storico, dunque sociale e politico: «*una variegata e disomogenea serie di avvenimenti, accomunati dalla capacità di produrre la percezione di una duratura e sostanziale frattura dell'ordine sociale, delle routine, delle condizioni materiali e del senso di sicurezza propri di "comunità" di estensione variabile, talvolta persino coincidenti col globo*» (Saitta 2015, 9). Le dimensioni e l'impatto delle sciagure *naturali* e *tecnologiche* degli ultimi tempi, nonché del loro potenziale distruttivo transnazionale, traspecifico e transgenerazionale (Beck 2008, 28-29), hanno condotto a un recupero interpretativo di Voltaire, che invece Goethe aveva relegato a ultimo esponente del mondo antico, dopo Lisbona. Jean-Pierre Dupuy, infatti, oggi riprende una lettura voltairiana del disastro e la proietta «*presso i postmoderni, che preferiscono guardare la contingenza in faccia piuttosto che abbandonarsi alle consolazioni finte delle spiegazioni razionalizzanti*» (Dupuy 2006, 53). In altri termini, la nostra società sembra riscoprire degli elementi premoderni e proto-moderni apparentemente contraddittori, dal momento che «*vi è la forte percezione di come l'agire umano orientato al futuro, al rischio come azzardo, produca o possa produrre conseguenze perverse e catastrofiche nell'ambiente sociale e naturale, vissuti nuovamente come implicantisi e reciprocamente limitantisi*» (Pitch 2008, 31).

Gestione del trauma

Il punto di contatto tra rito e disastro dà luogo a quel che ho proposto di chiamare "rito in emergenza" (Gugg 2014), ossia dispositivi folklorici utili a riassorbire lo shock causato da un trauma e, allo stesso tempo, a tentare di tenere insieme una collettività dopo uno sconvolgimento. I "riti in emergenza" sono, al contempo, cerimonia liturgica e manifestazione di socialità volti al contenere l'angoscia: un tentativo di dominare ciò che è indomabile, ma anche una modalità per esprimere sconcerto, incredulità, rabbia e dolore. Detto altrimenti, «*i riti in emergenza sono il modo in cui i sopravvissuti cercano conforto stringendosi gli uni agli altri al fine di restare uniti e vincere la disperazione e la disgregazione*» (Gugg 2018). Il termine *dispositivo* va inteso come ciò che ha «*la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi*» (Agamben 2006, 21), per cui si riferisce non solo alle strutture con una connessione evidente con il potere, bensì a tutti gli strumenti – compreso il linguaggio – che mettono in relazione gli esseri umani tra loro. In tal modo, l'esperienza di un medesimo modo di sentire, durante una crisi profonda, permette ai membri di una specifica comunità di pensare alla loro identità collettiva e di esprimerla secondo procedure che sono, appunto, culturali. Il disastro sconvolge il tempo e lo spazio, le relazioni e gli sguardi; dura nel tempo e mette alla prova non solo i luoghi, ma anche la comunità che li abita, ben oltre la fase di emergenza.

Lo scombussolamento causa una "discontinuità sociale totale" perché accanto ai propri cari si perdono i riferimenti territoriali e i rapporti sociali: la sciagura assume un carattere totalizzante che volge al disordine e allo spaesamento, per cui fa emergere la necessità di un riequilibrio, talvolta di una ridefinizione o, comunque, di un rigoverno – di sé e del gruppo. Ciò apre un tempo di crisi in cui si tenta una ricomposizione territoriale e sociale, con incertezza e attesa, ma anche con dinamismo e potenzialità: si va alla ricerca di ripari, non solo fisici – dalle macerie, dagli agenti atmosferici e dal freddo invernale – ma anche culturali, nel senso che si desidera un modo per elaborare l'accaduto e per tenere insieme passato, presente e futuro; si brama la continuità nelle rotture o, comunque, si fa ricorso a una rete connettiva che protegga dallo sfaldamento e tenga insieme le generazioni. Un primo passo è la «*messa in comune del dramma*» (Langumier 2008, 47), che da un lato attesta il carattere realmente catastrofico dell'evento e, dall'altro lato, relativizza l'esperienza dei singoli posti in rapporto a quel che hanno vissuto gli altri: l'evento, cioè, viene drammatizzato nella sua globalità, ma allo stesso tempo il dramma individuale viene relativizzato all'interno di un quadro di sventura in cui uno degli estremi è costituito dalle vittime e dai loro parenti. Ciò avviene in svariate occasioni e con diverse modalità: dagli omaggi istituzionali ai riti sacri, dalla costituzione di comitati di sinistrati alle interviste rilasciate ai mass media.

Nello specifico, le manifestazioni religiose hanno un'intensità che dipende dall'energia sprigionata dal disastro (Petit-Breuilh Sepùlveda 2016, 105) e, indubbiamente, vengono eseguite come un modo per cercare di porre fine alla calamità che causa danni o per minimizzarne gli effetti (Guidoboni 1984). Ma quella dei "riti in emergenza" è una categoria ampia in cui è possibile riscontrare molteplici tipologie rituali, spesso molto differenti tra loro: da quelle penitenziali e allegoriche a quelle formali e propiziatorie, prendendo spesso la forma della processione, delle preghiere collettive o dei digiuni.

Intrecciando narrazioni, resoconti e notizie, i testi cronaschistici sui disastri italiani del passato forniscono numerosi riferimenti alle pratiche votive in risposta alle calamità. Per stare a un fenomeno e a un'area circoscritti come le eruzioni del Vesuvio, a partire dal XVII secolo l'invocazione di san Gennaro diventa imprescindibile a ogni risveglio del vulcano. Il consolidarsi del culto è strettamente legato alla frequenza del fenomeno (Padilla Lozoya 2017) perché, dopo almeno cinque secoli di quiescenza, è proprio con il ciclo eruttivo avviato nel 1631 che il patrono di Napoli assurge a principale protettore dell'area vesuviana; trecento anni, fino al 1944, durante i quali la "sfida" tra il santo e il vulcano si è riproposta, in media, ogni sette anni. La prima eruzione, in particolare, è la più catastrofica:

si manifesta con una dirompenza totalmente inedita per l'esperienza e la memoria dei contemporanei, che infatti ne vengono fagocitati sia fisicamente (le vittime sono ameno 4000, i danni pressoché incalcolabili, ma con conseguenze terribili per molti anni), sia psicologicamente. Da questo punto di vista, aver fatto ricorso al sacro non ha solo lo scopo di espiare colpe morali e chiedere perdono per far cessare il "castigo divino", ma ha anche il fine di tenere insieme i sopravvissuti e di gestirne il trauma. In quell'occasione, ogni comunità alle falde del Vesuvio ricorre a uno o più intercessori divini – dalla Madonna dell'Arco a sant'Anna, da San Catello all'Arcangelo Michele –, ma a Napoli, allora capitale del Regno, la figura celeste più invocata è san Gennaro, che già da tempo godeva della reputazione di essere un rimedio contro i pericoli geologici (De Ceglia, 2016).

Come attestano le cronache dell'epoca, durante la fase più drammatica dell'eruzione i fedeli implorano l'aiuto prodigioso con eclatanti atti penitenziali, confessioni pubbliche e automortificazioni simboliche e fisiche: «[i partecipanti alla processione] *andorno scalzi, e con una fune al collo, accompagnando la Reliquia di San Gennaro* […]. *Le particolari processioni delle Verginelle scapigliate, e scalze, le donne piangenti, le congregationi, di nobili, & ignobili, la confraternita di diverse religioni* […] *andavano con tanta devotione, che parevano la trionfante, e gloriosa compagnia di Sant'Ursula*» (Masino 1632, 19-21). Questo atteggiamento è presente anche nei secoli successivi: nel 1872 Matilde Serao descrive così le donne partecipanti a una processione per invocare l'arresto della lava che incombe su Torre Annunziata: «*erano scalze, coi capelli sciolti sulle spalle: con le bocche aperte e convulse, per gridare, per singultare, per piangere* […]. *E il grido era uno solo, delle donne scarmigliate, di quelle che escivano sulle porte, di quelle che si affacciavano al balcone, un sol grido di invocazione delirante: "San Gennaro, San Gennaro, San Gennaro!"*» (Serao 1909, 274). Infine, lo stesso sconcerto lo registra, tra gli altri, Emmanuel Roblès nel 1944: «*Arrivavano a noi, condotte da una brezza ghiacciata, le urla del centro cittadino, in cui la processione stava probabilmente sfociando nell'isteria collettiva*» (Roblès 1994, 93).

Come osserva François Walter, queste celebrazioni devozionali sono «*un sistema coerente di gestione del trauma*» (Walter 2008, 41), il ricorso a un'àncora culturale che affermi da un lato lo stare insieme nel qui e ora (Padiglione, Lattanzi 2005) e che scongiuri, dall'altro, la deriva dinnanzi al baratro del non-esserci (De Martino 2001) provocato da un evento che, ieri come oggi, nell'esperienza dei singoli supera la capacità umana. Sentirsi uniti nello stesso destino avvicina le persone dal punto di vista empatico, ma anche corporale: le "circostanze esterne" – e non i "sentimenti interiori" – fanno in modo che ci si venga incontro, che si cammini insieme, che ci si abbracci (Apolito 2014).

I "riti in emergenza" rispondono a un impulso, le cui cause sono semplici pretesti, e i cui sviluppi sono mere narrazioni: è inutile cercarvi un senso, piuttosto bisogna osservare cosa accade al loro interno, quel che avviene "tra" le persone che vi prendono parte. All'indomani del terremoto del 30 ottobre 2016 molti abitanti di Ascoli Piceno si sono raccolti spontaneamente davanti alla cattedrale di sant'Emidio, rimasta chiusa per precauzione, per celebrare comunque la messa davanti al tempio di colui che è considerato il protettore dai terremoti nell'Italia Centrale. Per la medesima occasione, lo stesso è accaduto a Norcia, davanti le macerie della basilica di san Benedetto. Similmente, a Casamicciola Terme, sull'isola d'Ischia, alcuni giorni dopo il sisma del 21 agosto 2017 è sorto un presidio di residenti che, nel corso dei mesi, si è progressivamente allargato da una semplice tenda a una grande baracca con televisore, frigorifero, armadi, tavoli, sedie. La particolarità è che tale struttura si trova sul perimetro dell'antica chiesa parrocchiale di santa Maria Maddalena, che andò distrutta dalla terribile scossa del 1883, ma che non è mai svanita dalla memoria collettiva degli abitanti. Costoro, infatti, in questa seconda sciagura vi hanno fatto riferimento per tenere uniti i brandelli di una comunità traumatizzata: «*questa gente rimane al Majo perchè si sente smarrita, persa, perchè vuole essere ancora comunità, perchè vuole stare con Franco, con Maria che ha paura pure di se stessa, con Antoniuccio e Ciro, con Duilio e con Fenina che cucina e fa il caffè con Anna a tutte le ore*» (Di Meglio 2017). Il loro sforzo non è quello di tenere in piedi una catapecchia, bensì di ricostruie il loro riparo identitario, un rifugio che riconnetta ieri e domani, che sia in grado di alimentare vecchie e nuove socialità.

Rinnovo dell'ordine

Tali pratiche incorporano ulteriori aspetti, perché spesso rivelano un vero e proprio uso politico del disastro: esaminarle significa osservare criticamente la dialettica che una data comunità ha saputo e voluto impostare con se stessa e col proprio ecosistema; come nota Fabio Carnelli, vuol dire disporre di «*un punto di vista peculiare per analizzare quelle tattiche dei soggetti volte a ripensare una comunità immaginata, subito dopo il "disastro"*» (Carnelli 2015, 136). Dai resoconti d'epoca di alcune eruzioni vesuviane, ad esempio, tali riti sono esplicitamente approvati, se non sollecitati e organizzati, dalle gerarchie ecclesiastiche, tuttavia non mancano casi in cui i promotori sono stati gli amministratori e i politici (o, per la precisione, gli aristocratici), con una evidente strategia volta a radicarsi presso il popolo.

A Napoli nel 1631 «*rimasono* [durante la notte] *tutte le chiese aperte e tutte piene di gente molti per farvi horatione, molti credendo di star più difesi dal pericolo e molti per confessarsi*. […] *Parve al Cardinale in questo estremo pericolo di fare una processione per condur parimenti la testa e il sangue di San Gennaro alla chiesa dell'Annunziata e così fu fatto*» (Manso 1631, cit. in Leone 1994, 287).

A Torre del Greco, la sera del 16 agosto 1682 sono ancora gli ecclesiastici ad allestire una celebrazione religiosa: «*non si mancò dal Reverendo Clero, con processione, e lagrime de' Cittadini, implorare la Divina Misericordia, portandosi la miracolosa Imagine del nostro Santissimo Crocifisso di Santa Maria del Principio* [...] *e si andò alla Chiesa del glorioso Martire S. Gennaro, nostro Protettore, dove su l'Altare haveano quelli Reverendi Padri esposto l'Ecclesiastico Pane*» (Balzano 1688, 104-105).

A Trecase, dopo oltre due secoli, nel 1906 la processione per fermare l'eruzione vesuviana è possibile ancora grazie al coordinamento del parroco: «*i cittadini corsero in chiesa dove confortati da un sacerdote locale, don Vincenzo Precchia, e da lui guidati, presero sulle spalle le statue della Madonna Addolorata e del patrono San Gennaro*. [...] *Fu allora che quasi fuori di senno, qualcuno prima, e tutti in coro poi, gridarono alla Vergine e a San Gennaro: "Ci dovete salvare, salvateci! Salvate il paese o brucerete anche voi con le case nostre"*» (Tortora 1906, cit. in Avvisati 2008, 64).

Il ricorso al sacro, quindi, non emerge solo in modo istintivo o impulsivo; anzi, è stato manifestamente sollecitato da figure specifiche, sia laiche che ecclesiastiche. Ciò avviene ancora oggi, come ad esempio a Castel del Rio (Bologna), dove il sindaco Alberto Baldazzi – in seguito al sisma nel Centro Italia del 26 ottobre 2016 – ha inteso recuperare un rito risalente al 1725, anno in cui furono tenute delle preghiere collettive dopo alcuni eventi calamitosi in zona, stabilendo che questo in

futuro diverrà un appuntamento fisso: «*ogni anno, in occasione dell'antivigilia di Ognissanti, ci sarà la Santa Messa nella chiesa di Sant'Ambrogio e la recita del rosario nell'oratorio della Beata Vergine del Sudore*» (cit. in "Il Resto del Carlino", 28 ottobre 2016).

Sempre in conseguenza di quel terremoto, inoltre, alla fine di gennaio 2017 a Spoleto (Perugia) il vescovo Renato Boccardo ha invitato a digiunare durante tutta la giornata di venerdì 27 e poi ha indetto una processione penitenziale per l'indomani, sabato 28, intorno alle mura di Norcia con l'immagine della Madonna Addolorata estratta dai Vigili del Fuoco dalla basilica di san Benedetto, crollata nel centro cittadino due mesi prima: «*nella tradizione cristiana il digiuno ha un posto molto importante e particolare: è una privazione che si offre per rendere gradita a Dio la preghiera. Non facciamo digiuno per raccogliere soldi, ma per chiedere al Signore, creatore dell'universo, di intervenire anche sulle forze della natura. Non è Dio che manda il terremoto: ma Lui, che ha dato origine al mondo, regolato poi dalle leggi della natura che fanno il loro corso, può intervenire per il bene del creato. Con questo gesto vogliamo allora chiedere al Signore di avere misericordia di queste popolazioni e di questa terra ferite dal terremoto. Sarà anche un momento che ci aiuta a capire l'essenziale e a renderci conto che non tutto quello che facciamo è necessario.* […] *Riporteremo l'immagine della Madonna, molto venerata a Norcia e invocata anche come protettrice dai terremoti, per qualche ora nella sua terra per chiederle protezione sulla gente della Valnerina e liberazione dalla persecuzione del sisma*» (cit. in "ADN Kronos", 26 gennaio 2017).

In questo quadro le destabilizzazioni provocate dal disastro hanno un catalizzatore fondamentale nella fede cattolica e nei suoi rituali, per cui il ritorno all'ordine – obiettivo pressante delle gerarchie ecclesiastiche e politiche – si realizza attraverso simboli e pratiche che garantiscano un riequilibrio: «*ricorrere alla religione non implica un paralizzante fatalismo di fronte alla calamità, ma una motivazione e un sostentamento simbolico efficace per l'agire umano volto a neutralizzarne gli effetti*» (Jurado 2004, 67). Virginia García Acosta riferisce del sisma che colpì il Regno Unito nel 1580 e della gestione che ne fecero le gerarchie anglicane insieme all'aristocrazia, le quali procedettero a una «*confessionalizzazione del disastro*», dal momento che gli effetti del terremoto fornirono non solo un'opportunità per rafforzare il sentimento anticattolico, ma anche per consolidare l'identità religiosa anglicana (García Acosta 2017, 69). Con l'istituzione del «Day of Atonement», il "giorno dell'espiazione", si diede avvio a preghiere pubbliche e canti su salmi, a sermoni e atti officiati dai pastori anglicani (Janku, Schenk, Mauelshagen 2012); una risposta che certamente ha dato conforto alle vittime di quel sisma, ma che ha anche voluto determinare un preciso ordine, una determinata forma di controllo e una chiara affermazione della continuità e infrangibilità del protestantesimo inglese elisabettiano. Come conclude Garcia Acosta, «*si è trattato di una risposta con una esplicita intenzione politica*» (García Acosta 2017, 69).

L'ordine da ristabilire è metaforicamente eloquente nella struttura stessa della processione, ossia nel rituale "in emergenza" più ricorrente. Se un tempo ciò significava rinnovare anche il timore verso Dio – una concezione delle cose che, evidentemente, contribuiva a rafforzare l'impegno della Chiesa per ristabilire l'ordine costituito nelle comunità sinistrate (Altez 2017, 182) –, oggi, letto da una prospettiva antropologica, il ricorso alla processione significa ribadire ruoli e piani sociali, perché esalta sia il valore intrinseco del gruppo che sfila, sia il prestigio sociale dei singoli partecipanti al corteo, in quanto conferisce e ribadisce legittimità al loro status, ai loro titoli, ai loro incarichi. Ciò avviene perché ogni rito, anche quello "in emergenza", associa pratiche e discorso, in un ambito gerarchizzato, ovvero in presenza di «*un'autorità che ne detiene il senso, avendone essa stessa formulato il codice*» (Fabre 2002, 111). Naturalmente, il campo del rituale non è mai immutabile, ma la sua metamorfosi è quella di un fluido molto denso, per cui lo si può cogliere solo in una prospettiva diacronica e, soprattutto, da piccoli dettagli che, talvolta, è possibile interpretare come scintille di rinnovamento a causa di nuovi rischi. Ancora una volta l'area vesuviana fornisce un esempio chiarificatore: nel 2013 a Torre Annunziata, durante i festeggiamenti per la Madonna della Neve, le celebrazioni si sono concluse con le parole di un importante gruppo folkloristico locale, che chiedevano un intervento miracoloso contro la crisi ecologica e sociale: «*Mamma della Neve mia, Tu che ti fai portare solo dai pescatori, aiuta la mia casa e anche questo paese. Quando eruttò il Vesuvio e scese la notte, la lava si fermò davanti a Te. Fammi ancora una grazia, Madonna mia, salvami da questa camorra e dall'inquinamento*»**[1]**. L'accenno alla camorra si riferisce agli episodi occorsi durante la festa dell'anno precedente, quando una banda di malavitosi ha esploso dei colpi d'arma da fuoco a salve, scatenando il panico tra la folla. Il riferimento all'inquinamento, invece, proviene dalle accese proteste di piazza degli anni precedenti contro l'apertura di nuove discariche di immondizia all'interno del Parco Nazionale del Vesuvio in seguito alla "emergenza dei rifiuti" che ha tormentato la Campania – specie il napoletano – durante il primo decennio del Duemila.

I desideri delle popolazioni disastrate sono di dare un senso a quanto accaduto, di tenere insieme le generazioni passate e future ricucendo la frattura causata dalla calamità e, infine, di tornare "a prima" (restando e ricostruendo *«dov'era, com'era»*, ad esempio), dacché il ricorso al rito permette di elaborare, sul piano simbolico, molteplici risposte. Il rito, d'altra parte, è un prisma del sapere, una «*risorsa sociale disponibile nel presente*» (Mugnaini 2002, 33) che quieta e rassicura, dal momento che prevede gesti noti e parole codificate e, soprattutto, perché unisce i corpi dei fedeli fungendo da espressione di espiazione, nutrimento e rinnovamento (Padiglione, Lattanzi 2005); il rito sembra sempre uguale a se stesso, così da dare l'impressione che tutto possa tornare "come prima", nonostante lo sconvolgimento del disastro e l'intrinseco, incessante rimodellamento cui il rito stesso si presta a ogni sua rappresentazione – o, se si preferisce, interpretazione.

Protezione simbolica

Come evidenziano le analisi del post-disastro, il ritorno alla "normalità" antecedente l'evento è una finzione, anzi Revet e Langumier (2011) osservano che il costante anelito di ricostruire una continuità si trasforma irrimediabilmente in puntini di sospensione, cioè reagire, rispondere, (ri)cercare un senso dopo che una sciagura rompe il quotidiano di una comunità significa "tornare al futuro", ossia non è un semplice tornare uguali a prima, ma è un riuscire a immaginarsi diversi. Il rito, dunque, è un modo per affrontare la paura, che è un'emozione ambivalente, dal momento che può contemporaneamente indurre o inibire. Quando non intensa al punto di paralizzare, la paura è una reazione che permette di trovare la risposta adatta a una situazione di pericolo: in presenza di una minaccia fisica imminente, la fuga o, se possibile, la messa in sicurezza dei beni materiali; quando il pericolo mette a rischio la tenuta culturale del gruppo, il rito. In tal senso, la paura è una condizione necessaria per mantenere lo stato di allerta e per attivarsi in azioni di salvaguardia; da forma di vulnerabilità essa diventa strategia di azione per non diventare soggetti passivi: «*bisogna restare attori, attivi, trasformare uno spavento subito in un rischio assunto*» (Jeudy-Ballini, Voisenat 2004, 25).

Si tratta di un processo che si mette in atto ogni qualvolta «*una certa cultura deve misurarsi con gli eventi che sembrano sfidare i suoi postulati*» (Douglas 2006, 82), ovvero quando un avvenimento oscuro e imprevisto disallinea il suo ordine del mondo. Così, i rituali messi in opera durante le varie fasi di un'eruzione o di un sisma rappresentano una reazione sociale al disastro volta al contenere l'angoscia, sono un tentativo di dominare il destino o l'indomabile, nonché una modalità per esprimere il senso di shock, la rabbia, l'incredulità e il dolore; sono il modo in cui i sopravvissuti cercano conforto stringendosi gli uni agli altri al fine di restare uniti e vincere la disperazione e la disgregazione. Presentate spesso come manifestazioni superstiziose, esternazioni dell'irrazionalità o dimostrazioni

dell'impreparazione dei sinistrati, in realtà tali forme rituali, «*quanto meno appaiono ragionevoli, tanto più rivelano la loro necessità*» (Cazeneuve 1996, 13). In quest'ottica, i "riti in emergenza" sono da considerare come una manifestazione del culto dalle molteplici finalità: un'elaborazione collettiva volta a dare senso all'accaduto, una pratica che convoglia ed esprime le emozioni generate dalla calamità, uno strumento di ripristino dell'identità collettiva e dell'ordine sociale. Presi nel loro insieme, sono un modello di protezione simbolica che si affianca ad altre forme di adattamento ai disastri e ai rischi, quelle urbanistiche, ingegneristiche, economiche, ecologiche, politiche. Questa antica tipologia di protezione è ancora in vigore e consente una certa coesione sociale per affrontare le tragedie che mettono a rischio sia il sistema di governo, sia il piano ideologico-religioso (Padilla Lozoya 2017, 142).

Se la comunità disastrata, passata la fase acuta della crisi, riconoscerà il "rito in emergenza" come efficace e, dunque, se l'intervento divino verrà ritenuto decisivo per la risoluzione dell'evento drammatico, allora è possibile che negli anni successivi quel "miracolo" venga ricordato attraverso un rito simile, ma di natura piuttosto diversa: il cosiddetto "rito di commemorazione". Questo va considerato come una forma di memoria collettiva di quanto accaduto, una vera e propria macchina per risalire il tempo, cioè un modo per selezionare il passato e ripresentificare solo ciò che è ritenuto esemplare. La commemorazione, in altre parole, in quanto complesso di azioni, parole e gesti codificati, rappresenta una messa in ordine dei ricordi atta a favorirne la memoria o, per meglio dire, a tramandarne una memoria. Il "rito di commemorazione" agisce "come se" l'intervento divino di allora si compisse ancora, così da confermare e rigenerare periodicamente la comunità. Il rito garantisce che gli effetti di quel "mito" siano resi ancora attuali: rievoca quel che avvenne a beneficio di chi non era presente, in una perpetua elaborazione di senso.

Ciò avviene perché, nonostante le odierne conoscenze tecnico-scientifiche e le attuali strategie di protezione civile, le comunità continuano a porre fiducia nella protezione divina, indipendentemente dal fatto che questa agisca sul piano simbolico. Il rito è un linguaggio intergenerazionale che, in assenza di scrittura, trasmette un sapere sulla natura del territorio, comunica un insieme di informazioni sul modo di affrontarne i rischi, trasferisce una strategia per difendere il gruppo da quel che può minacciarlo. Si tratta di una particolare modalità del fare che permette la protezione e il consolidamento della propria visione del mondo; rappresenta uno specifico patrimonio culturale cui si attinge nel momento in cui diventa necessario affrontare una crisi, ridurre i danni, mitigare i bisogni, guardare la tragica realtà di una catastrofe; un patrimonio che, attivando una protezione simbolica, produce la percezione di una immunità collettiva e individuale.

Bibliografia

Agamben G., "Che cos'è un dispositivo", Nottetempo, Roma, 2006.

Altez R., "Historias de milagros y temblores: fe y eficacia simbólica en Hispanoamérica, siglos XVI-XVIII", in A. Alberola e C. Mas (a cura di), "Clima, riesgo y desastre a ambos lados del Atlántico durante la Edad Moderna. Respuestas políticas, técnicas y religiosas", numero monografico di «Revista de Historia Moderna», Universidad de Alicante, Alicante, 2017.

Apolito P., "Ritmi di festa. Corpo, danza, socialità", il Mulino, Bologna, 2014.

Avvisati C., "1906: quando il Vesuvio perse la testa", Nicola Longobardi Editore, Castellammare di Stabia, 2008.

Balzano F., "L'antica Ercolano, overo la Torre del Greco, tolta all'obblio", Giovan Francesco Paci, Napoli, 1688.

Beck U., "La società del rischio. Verso una seconda modernità" [1986], Carocci, Roma, 2008.

Bernard P., "Qu'est-ce qui fait trembler la terre? A l'origine des catastrophes sismiques", EDP Science, Les Ulis, 2003.

Cazeneuve J., "La sociologia del rito" [1971], il Saggiatore, Milano 1996.

De Ceglia F. P., "Il segreto di san Gennaro. Storia naturale di un miracolo napoletano", Einaudi, Torino, 2016.

De Martino E., "La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali" [1977], Einaudi, Torino, 2001.

Di Meglio G., "Un presidio in piazza per sentirsi comunità", in «Il Dispari Quotidiano», 14 settembre 2017.

Dupuy J.-P., "Piccola metafisica degli tsunami. Male e responsabilità nelle catastrofi del nostro tempo" [2005], Donzelli, Roma, 2006.

Douglas M., "Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù" [1966], il Mulino, Bologna 2006.

Fabre D., "Il rito e le sue ragioni" [2001], in P. Clemente e F. Mugnaini (a cura di), "Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea", Carocci, Roma, 2002.

Galasso G., "Ire funeste e ingannevoli torpori", in "Alla scoperta del Vesuvio", a cura di G. Galasso, Electa Napoli, Napoli, 2006.

García Acosta V., "Divinidad y desastres. Interpretaciones, manifestaciones y respuestas", in A. Alberola e C. Mas (a cura di), "Clima, riesgo y desastre a ambos lados del Atlántico durante la Edad Moderna. Respuestas políticas, técnicas y religiosas", numero monografico di «Revista de Historia Moderna», Universidad de Alicante, Alicante, 2017.

Grandjean D., Rendu A.-C., Scherer K. R., "La colère des dieux ou le sens donné aux catastrophes", in C. Delécraz e L. Durussel (a cura di), "Scénario catastrophe", Infolio éditions, Musée d'ethnographie, Ginevra, 2007.

Gugg G., "«Mettici la mano Tu!». Emergenza e commemorazione: vecchi e nuovi riti vesuviani", in G. Ranisio e D.Borriello (a cura di), "Linguaggi della devozione. Forme espressive del patrimonio sacro", Edizioni Di Pagina, Bari, 2014.

Gugg G., "The missing ex-voto. Anthropology and politics of the devotional practices in the eruption of Vesuvius in 1631", in D. Cerere, C. De Caprio, L. Gianfrancesco, P. Palmieri (a cura di), "Disaster Narratives in Early Modern Naples. Politics, Communication and Culture", Viella, Roma, 2018.

Guidoboni E., "Riti di calamità. Terremoti a Ferrara nel 1570-74", in "Calamità paure risposte", numero monografico di «Quaderni storici», vol. 19, n. 55 (1), aprile, il Mulino, Bologna, 1984.

Jacob F., Borda d'Água F., "Pourquoi? Vers une nouvelle lecture du tremblement de terre de Lisbonne", in C. Delécraz e L. Durussel (a cura di), "Scénario catastrophe", Infolio éditions, Musée d'ethnographie, Ginevra, 2007.

Janku A., Schenk G. J., Mauelshagen F., "Introduction", in A. Janku, G. J. Schenk e F. Mauelshagen (a cura di), "Historical Disasters in Context. Science, Religion, and Politics", Routledge, Londra-New York, 2012.

Jeudy-Ballini M., Voisenat C., "Ethnographier la peur", in "Peurs et menaces", numero monografico di «Terrain», n. 43, 2004.

Jurado, J. C., “Desastres naturales, rogativas públicas y santos protectores en la Nueva Granada (siglos XVIII y XIX)”, in «Boletín cultural y bibliográfico», 41/65, 2004. Disponibile on-line: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/926 (consultato il 3 maggio 2018).

Latour B., “Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica” [1991], Elèuthera, Milano, 1995.

Masino M. A., “Distinta relatione dell’incendio del sevo Vesuvio”, Gio. Domenico Roncagliolo, Napoli, 1632.

Mugnaini F., “Introduzione. Le tradizioni di domani” [2001], in P. Clemente e F. Mugnaini (a cura di), “Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea”, Carocci, Roma, 2002.

Neiman S., “In cielo come in terra. Storia filosofica del male” [2002], Laterza, Roma-Bari, 2011.

Padiglione V., Lattanzi V., “Inscrizioni antropologiche. Connessioni deboli, risonanza forte”, in A. Bottini (a cura di), “Il rito segreto. Misteri in Grecia e a Roma”, Electa, Milano, 2005.

Padilla Lozoya R., “La estrategia simbólica ante amenazas naturales y desastres entre España y México”, in A. Alberola e C. Mas (a cura di), “Clima, riesgo y desastre a ambos lados del Atlántico durante la Edad Moderna. Respuestas políticas, técnicas y religiosas”, numero monografico di «Revista de Historia Moderna», Universidad de Alicante, Alicante, 2017.

Petit-Breuilh Sepúlveda M. E., “Miedo y respuesta social en Arequipa: la erupción de 1600 del volcán Huaynaputina (Perú)”, in «Obradoiro de Historia Moderna», n. 25, 2016. Disponibile on-line: http://www.usc.es/revistas/index.php/ohm/article/view/3154 (consultato il 3 maggio 2018).

Pitch T., “La società della prevenzione” [2006], Carocci, Roma, 2008.

Roblès E., “Vesuvio”, Tullio Pironti Editore, Napoli, 1994.

Saitta P., “Eventi complessi. Introduzione a una sociologia dei disastri”, in P. Saitta (a cura di), “Fukushima, Concordia e altre macerie. Vita quotidiana, resistenza e gestione del disastro”, Editpress, Firenze, 2015.

Sannino M., “Canto alla Madonna: «Salvaci dalla camorra e dall’inquinamento»”, in «Il Mattino», 26 ottobre 2013.

Scacchi A., “Della lava vesuviana dell’anno 1631”, in “Memorie di matematica e di scienze fisiche e naturali della Società italiana delle scienze (detta dei XL)”, Tipografia della Reale accademia dei Lincei, Roma, 1882.

Scarduelli P., “Introduzione”, in P. Scarduelli (a cura di), “Antropologia del rito. Interpretazioni e spiegazioni”, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Serao M., “San Gennaro. Nella leggenda e nella vita”, R. Carabba Editore, Lanciano, 1909.

Shklar J. N., “I volti dell’ingiustizia. Iniquità o cattiva sorte?”, Feltrinelli, Milano, 2000.

Tagliapietra A. (a cura di), “Voltaire, Rousseau, Kant. Sulla Catastrofe. L’illuminismo e la filosofia del disastro”, Bruno Mondadori, Milano, 2004.

Walter F., “Catastrophes: une histoire culturelle, XVIe-XXIe siècle”, Seuil, Parigi, 2008.

Note

[1] Il testo originale è in napoletano: «*Mamma ’ra Neve meija, Tu ca te faije purtà sule r’e piscature, aiuta ’a casa mia e ’stu paese pure. Quanno scuppiaije ’o Vesuvio e scuraije notte, ’a lava se fermaije annanz’a Te. Famme ’na grazia ancora, Maronna mija, salvame da ’sta camorra e dall’inquinamento*». Si tratta di una rivisitazione della “Tammorriata della Madonna della Neve” di Gerardo Oliva, eseguita dal gruppo “Paranza ’ro Lione” (Sannino 2013).

M@GM@ ISSN 1721-9809
Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali
Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Rvisita a carattere scientifico ANVUR Area 14
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia

Osservatorio Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica
Email: info@analisiqualitativa.com
Site Web: www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catania - Italy

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO / VOL.16 N.3 2018

Dalla parte del mostro: Borges, Dürrenmatt, Cortázar, Yourcenar nel labirinto del Minotauro

Erika Filardo

magma@analisiqualitativa.com

Laureata in Sociologia presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". È affascinata dalla relazione tra arte, vita e narrazione; sperimenta connessioni tra dimensione intellettuale ed estetica, tra sociologia e letteratura.

Représentations mythodramatiques de soi
Dessin: Francesca Maieli - Lycée Artistique d'État Emilio Greco
Ateliers de l'imaginaire autobiographique © OdV Le Stelle in Tasca

So che nell'ombra è un Altro

J.L. Borges

Una civiltà antica, un labirinto, casa-prigione del mostro, l'eroe che deve sconfiggerlo, una schiera di personaggi umani, divini e semi-divini. È questa la configurazione di uno dei miti più significativi nella storia dell'immaginario collettivo: il Minotauro di Cnosso. Così pregnante da un punto di vista antropologico, così denso di simboli e suggestioni universali da essere stato d'ispirazione a innumerevoli intellettuali e artisti, che l'hanno declinato in modi diversi e a vari livelli di profondità, consci del fatto che anche coloro che non conoscono il mito nondimeno lo vivono; poiché quella del labirinto e del mostro (due soggetti che si presentano insieme e si invertono le parti: il labirinto mostruoso/la mostruosità labirintica) è la *«metafora assoluta»* (Kerényi, 2004, p. 9), capace, cioè, di connettere una serie di dimensioni: logico-concettuale, psicologico-esistenziale, storico-sociologica. La metafora assoluta, però, rischia di contenere troppi livelli di significato, di cannibalizzarsi.

Il mitologema "labirinto/mostro" sembra non andare oltre se stesso: ingloba il discorso sul mondo, sulla vita, sull'uomo. La sociologia, in questo senso, può venire in aiuto analizzando il mito da un punto di vista pragmatico: guardando alle sue funzioni, al modo in cui un tema universale è utilizzato dagli uomini. Per Malinowski, il mito veicola valori che sono paradigmi di tutte le attività umane significative, risponde a un bisogno di trascendenza, a imperativi di ordine sociale e a esigenze pratiche. Uno degli usi più frequenti cui è stato destinato, nell'ambito dei processi culturali, è stato farne oggetto di creazione estetica. La produzione letteraria dell'argomento mitico riflette un livello ulteriore di sedimentazione del mito nell'immaginario collettivo.

Questo saggio affronta il mito del Minotauro analizzando i nodi tematici che sono stati riproposti da alcuni scrittori del Novecento. Un'analisi del mito attraverso la letteratura: una narrazione nella narrazione. Borges, Dürrenmatt, Cortázar, Yourcenar hanno raccontato la storia del Minotauro seguendo piste diverse e pur tuttavia comunicanti. Due racconti: La casa di Asterione (Borges); Il minotauro (Dürrenmatt). Due testi teatrali: I re (Cortázar); Chi non ha il suo Minotauro? (Yourcenar). Una visione comune: un filo conduttore che li tiene uniti in una danza letteraria attorno allo stesso mitologema.

Le parole e le immagini del mito

Come in un punto introvabile di un labirinto si rintana il Minotauro, così nel grande labirinto della civiltà umana si annida il mito. Miti cosmogonici, d'origine, di fondazione sono alla base della formazione dell'immaginario collettivo nella storia delle civiltà. Poiché gli uomini abitano lo spazio dell'immaginario tanto quanto il territorio fisico, prima di addentrarci nei luoghi di un mito labirintico (per forma e per contenuto), è necessario inquadrare il concetto di mito e il suo rapporto con l'uomo, cioè il significato e la funzione antropologica, andando agli elementi che lo strutturano e lo declinano: il linguaggio e l'immagine. Queste due dimensioni procedono insieme e acquistano significato l'una in relazione all'altra, perché l'uomo è *«animale semiosico»* (Eco, p. 9), laddove *«semiosi è quel fenomeno, tipico degli esseri umani, per cui entrano in gioco un segno, il suo oggetto (o contenuto) e la sua interpretazione»* (ivi, p. 37). Se pensiamo al rapporto che sussiste tra l'immagine e la parola in relazione all'esperienza umana, ci rendiamo conto che ci muoviamo sulle due facce della stessa medaglia: non si razionalizza l'immagine senza la parola e non esiste parola che non sia associata all'immagine, cioè al fantasma che evoca. Si tratta di due livelli diversi ma sovrapposti.

Ci stiamo addentrando nel territorio del simbolo: il simbolo è un'immagine che presuppone un linguaggio, non a caso il processo di sintesi simbolica caratterizza una fase evolutiva del processo di ominazione coincidente con l'aumento della capacità cognitiva. Lo sviluppo dell'uomo è tale se il soggetto si integra al sistema simbolico attraverso il linguaggio verbale (cfr. Eco, p. 10). Il mito è uno dei primi dispositivi culturali che chiarisce il rapporto tra immagine e linguaggio, integrandoli in modo esemplare: *«nell'attribuire i significati ci serviamo di matrici linguistiche derivate a loro volta da immagini primigenie»* (Jung, 2011, p. 140). *«Oggetto della mitologia è sempre qualcosa che sta al di sopra del narratore e di tutti gli uomini (...) ma sempre qualcosa che può essere vista, sperimentata o perlomeno colta in immagini (...) che scaturisce da una sorgente superindividuale»* (Kerényi, 2015, p. 17). Questa sorgente sovra-individuale che risiede dentro ogni uomo è ciò che Jung definisce "inconscio collettivo", sostrato psichico comune a tutti gli uomini che funge da presupposto per il funzionamento delle facoltà psichiche individuali e della relativa attività simbolica e rappresentativa: *«l'inconscio collettivo sembra consistere di immagini e motivi mitologici, e perciò i miti dei popoli sono autentici esponenti dell'inconscio collettivo»* (Jung, 2011, p. 95). Da questa sorgente sgorgano gli archetipi: forme, motivi originari e impersonali che hanno una struttura universale, ricettacoli di contenuti e messaggi contingenti; gli archetipi del doppio, dell'ombra, del labirinto ne sono alcuni esempi.

Il mito è quindi espressione dell'archetipo, così come lo sono i sogni e i deliri psicotici; tutti processi nei quali si sovvertono le consuete logiche di causalità e irrompono istanze caotiche, non ancora processate a livello cosciente, nondimeno vincolanti per la condotta umana. *«L'immediatezza delle immagini del sogno e quella delle immagini mitologiche è analoga»* (Kerényi, 2015, p. 17). Come sottolinea anche Campbell: *«il sogno è la versione individuale del mito, il mito è la versione collettiva del sogno; mito e sogno sono entrambi simbolici in quanto frutto della stessa dinamica della psiche»* (Campbell, p. 29). Collocandoci sul piano antropologico e sociologico, il mito serve a narrare e spiegare il mondo; la sua funzione consiste nel veicolare i processi di interpretazione della realtà e dell'esistenza: *«in virtù del mito, il mondo si lascia cogliere come cosmo perfettamente articolato, intellegibile e significativo»* (Eliade, p. 146). Questo è vero soprattutto per le società pre-moderne, nelle quali il rapporto dell'uomo con il mondo è di tipo magico-religioso, cioè la comprensione e la spiegazione della realtà avvengono attraverso la narrazione mitica (che è anche nucleo delle religioni) e non attraverso l'analisi scientifica; ma tale modo di rapportarsi al mondo non scompare con l'incalzare dei processi di razionalizzazione e secolarizzazione che hanno condotto le società sul territorio della modernità, perché *«il mito è un elemento essenziale della civiltà umana; lungi dall'essere una favola, è al contrario una realtà viva, alla quale non si cessa di ricorrere»* (ivi, p. 28). Poiché i simboli che sostanziano il mito sono ambigui, mai univoci, suscettibili di processi di significazione plurimi, essi sono inesauribili, la loro allusività si mantiene nel tempo e la loro vitalità è sempre rinnovata: il mito non si estingue, si riattualizza.

L'epoca contemporanea vede emergere un nuovo rapporto magico col mondo, in forza della virtualità dei processi e delle relazioni; la realtà digitale moltiplica i livelli di traslazione simbolica dell'esperienza. Questo è possibile perché in prima istanza il mito è un sistema di comunicazione - è parola ed è metafora (cfr. Barthes; Campbell) -, di costruzione di significati condivisi: è un *medium*.L'immaginario collettivo si forma attraverso i *media*, intesi come dispositivi tecnologici e come processi, come diaframmi culturali che si stabiliscono tra l'uomo e il mondo e che formano un territorio – fisico e virtuale – da abitare. Il mito è un ancoraggio immaginativo all'esistenza pratica dell'uomo e gli fornisce coordinate assiologiche e modelli di condotta significativi. Allo stesso tempo, il mito può essere concepito come una forma d'arte, sottoposto a innumerevoli processi creativi, come quelli che di un mitologema ne fanno motivo letterario. Pertanto, nell'addentrarci nei luoghi mitici del Minotauro, seguiremo il doppio filo della sociologia e della letteratura.

Mito e letteratura

Per quanto concerne il rapporto tra mito e letteratura, il *trait d'union* è l'attivitàpoietica, che è alla base dei processi di significazione del mondo e della sua restituzione in narrazioni mitologiche e letterarie. *«La mitologia, considerata nel suo carattere specifico, è un'attività particolarmente creativa, quindi anche artistica, della psiche»* (Kerényi, 2015, p. 17). Così come il labirinto e il mostro si incontrano nel concetto di enigma, il mito e la letteratura si incontrano nel territorio dell'arte, che è il regno dell'enigma: *«sempre consideriamo un testo come estetico quando è suscettibile di interpretazioni e soluzioni diverse. Un testo non enigmatico non è artistico. Dire che l'arte è labirintica ed enigmatica è metterne in luce l'aspetto artificioso; ma l'arte è per sua natura artificiosa»* (Aragona, p. 9). La narrazione mitica e la narrazione letteraria si incrociano sulla soglia dell'arte, poiché si nutrono di finzione, cioè di processi immaginativi e di invenzione. Ricardo Piglia sintetizza bene il senso della letteratura quando sostiene che: *«la finzione opera sulla verità per costruire un discorso che non è né vero né falso, che non pretende di essere né vero né falso: in questo spazio indecidibile tra verità e falsità si gioca tutta l'efficacia della finzione»* (Piglia, p. 10); e in questa dichiarazione è possibile cogliere una certa risonanza della concezione barthesiana del mito: *«il mito non nasconde niente e non dichiara niente; il mito deforma; non è né una menzogna né una confessione: è un'inflessione»* (Barthes, p. 210).

Il mostro e il labirinto sono luoghi privilegiati dell'arte del racconto, poiché si prestano come metafore e allegorie dell'insolito, del rinnegato, dell'irrazionale. Nel *«discorso per immagini»* (Calvino, 1988, p. 89) che è il mito, quelle del Minotauro e del labirinto sono immagini potenti, le quali alludono agli aspetti non controllabili della personalità e dell'esistenza. Esse evocano l'idea dell'impossibilità: una creatura che è incrocio tra bestia e uomo, coacervo di contraddizioni. Un percorso che è un perdersi, senza fine né meta, se non quella dell'incontro con il mostro: l'assurdo. Si tratta di immagini che suggeriscono una trappola: l'uomo intrappolato nella bestia, nell'inconscio, nell'impulso cieco; e l'uomo intrappolato nel mondo, nella condizione assurda dell'esistenza che si precipita nella morte (cfr. Camus, 2016). *«Questa forma del labirinto è oggi quasi l'archetipo delle immagini letterarie del mondo»* (Calvino, 2018, p. 117). Né il mito né la scienza né la letteratura eviteranno all'uomo la sfida al labirinto. Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alla loro difficoltà; ed è dunque una richiesta poco pertinente quella che si fa alla letteratura, dato un labirinto, di fornire essa stessa la chiave per uscirne. Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. È la sfida al labirinto che vogliamo salvare (ivi, 118).

La scelta dei quattro autori considerati – sebbene diversi per lingua, tempi e contesti in cui operano, idee di scrittura che li guidano – nasce dall'ipotesi che il loro status di artisti, la loro sensibilità e lo strumento d'espressione li abbiano condotti ad accettare la sfida al labirinto, rivendicando il valore euristico e affettivo del mostro. Per dirla con Dürrenmatt: *«bisognerebbe raggruppare gli scrittori a seconda delle loro strutture, motivi e immagini originarie»* (Dürrenmatt, p. 8).

Il mito, gli dèi e gli eroi

Dei temi mitologici esistono innumerevoli varianti che dipendono dal luogo, dal tempo e dalle intenzioni dei narratori. Le trame cambiano, si sovrappongono, si scontrano, entrano in contraddizione. Le figure del mito vivono molte vite e molte morti, a differenza dei personaggi del romanzo, vincolati ogni volta a un solo gesto. Ma in ciascuna di queste vite e di queste morti sono compresenti tutte le altre, e risuonano. Possiamo dire di aver varcato la soglia del mito soltanto quando avvertiamo un'improvvisa coerenza fra incompatibili (Calasso, p. 36).

Quello che ci interessa in questa sede è identificare alcuni elementi cruciali che hanno avuto risonanza nella storia del pensiero, dell'immaginario collettivo, in particolare nella letteratura, e che pertanto offrono spunti di riflessione sociologica, filosofica e psicologica. Il mito del Minotauro origina da storie cretesi, articolate e sistematizzate poi nella mitologia greca. La civiltà cretese è stata molto indagata a partire dagli scavi dell'archeologo Evans, che portarono alla luce il palazzo di Cnosso: *«Evans stupefatto si trovò di fronte ai resti di un edificio che ricopriva una superficie di otto are, e nel corso dell'anno affiorarono i resti di un palazzo dell'estensione di due ettari e mezzo»* (Ceram, p. 65). In questo mito tutto ruota attorno alla figura del toro, che per le credenze cretesi rappresenta l'apparizione più ricorrente del loro dio supremo, lo Zeus cretese, chiamato anche Asterio. Il bel toro bianco rapisce Europa mentre si diletta tra i fiori con le sue compagne.

Le vicende degli dèi e degli eroi sono costellate dai rapimenti delle fanciulle; il rapimento, come il sacrificio, è uno dei motivi mitologici fondamentali, i quali, trasposti sul piano storico-sociologico, offrono indicazioni preziose per comprendere le società del passato. Così Creta rapisce Europa, sottraendola all'Asia. Tra i figli di Zeus ed Europa si distingue Minosse, re di Creta, grande legislatore a capo di una potenza commerciale che domina sul Mediterraneo. Minosse chiede un segno divino che legittimi la sua carica di sovrano e Poseidone fa emergere dal mare un toro. Secondo l'accordo, Minosse dovrebbe restituire al dio il dono ricevuto, immolandolo; ma il re cretese resta abbagliato dalla bellezza del toro e lo tiene per sé. Minosse pecca di superbia e compie un'insolenza nei confronti del divino che gli costerà una punizione esemplare e decreterà l'inizio di una serie di eventi drammatici. La superbia umana è un vizio mal visto dalla divinità; anche per l'Antico Testamento è il peccato più grave di cui può macchiarsi un uomo. Poseidone, per vendicarsi, instilla nella moglie di Minosse, Pasifae, figlia di Elio e Perseide, il desiderio erotico del toro, tanto furente che questa si farà costruire dall'artigiano Dedalo una vacca di legno ove nascondersi per essere concupita. Dall'adulterio zoofilo viene alla luce il mostro, il Minotauro (toro di Minosse), una creatura ibrida, dal corpo umano e la testa taurina. A questo punto la vergogna di Cnosso, l'*opprobrium generis* (cfr. Ovidio, 2015) deve essere occultata, né è contemplabile che il re possa semplicemente uccidere il figliastro, onde evitare di incorrere in un nuovo atto di arroganza nei confronti del divino. Incarica quindi Dedalo per la costruzione di un luogo in cui nascondere il Minotauro: questo luogo è il labirinto. Ma la disgrazia che si abbatte su Minosse, dal forte sapore del contrappasso, non si esaurisce in questo modo: il re perde suo figlio Androgeo nei giochi ateniesi, durante i quali viene ucciso da un toro. Minosse dichiara guerra ad Atene e, una volta sottomessa, esige da quest'ultima, con cadenza regolare, l'invio di sette fanciulli e sette fanciulle da dare in pasto al Minotauro. Tale massacro viene perpetrato fino all'arrivo dell'eroe Teseo, figlio di Egeo e di Etra, che rompe con il rito del sacrificio umano uccidendo il Minotauro. In questa impresa Teseo è aiutato da Arianna, figlia di Minosse e di Pasifae, la quale, offrendogli un filo, permette all'eroe di avventurarsi nel labirinto con la sicurezza di poter fare ritorno; all'uscita del labirinto, infatti, con l'altro capo del filo tra le dita, lo attende lei. Teseo rapisce Arianna, per poi abbandonarla; torna vincitore e fonda il nuovo Stato di Atene. Secondo alcune versioni, Dioniso, il dio-toro, recupera Arianna sull'isola di Nasso (o di Dia) per portarla con sé e farla sua sposa: perciò Arianna è al contempo donna e dea. Il toro apre e chiude il cerchio del racconto: *«nelle storie cretesi, all'inizio c'è un toro, alla fine c'è un toro (...). I tori e i loro uccisori sembrano darsi perennemente il cambio»* (Calasso, pp. 34, 31).

Quello degli dèi è un tempo sacro, un tempo al di fuori del tempo, ove tutte le cose si originano e ciclicamente tornano a essere: è l'*illo tempore* del mito. Ma *«gli dèi richiedono gli eroi»* (Kerényi, 2015, p. 235), perché l'eroe è colui che lega il tempo mitico al tempo storico. È con l'eroe che entra in scena la storia, il corso degli eventi irreversibili: *«Zeus lasciò che gli dèi, seguendo innanzitutto il suo esempio, si mescolassero con le figlie degli uomini. Fu un'attrazione breve e pericolosa, da cui nacque la storia. Fu l'età degli eroi»* (Calasso, p. 397). Nell'età degli eroi inizia a prendere centralità l'elemento umano, individuale: *«L'eroe, come ci appare nelle sue leggende, conviene certamente, ancora più che gli dèi greci ad un insegnamento filosofico del genere umano. La sua caratterizzazione puramente umana è perfettamente possibile»* (Kerényi, 2015, p. 236). Con l'eroe, l'umano e il moderno assaltano il pre-umano e il pre-moderno rappresentato dal Minotauro: la creatura biforme ha la testa taurina, la sede del suo pensiero è bestiale, istintiva, priva di consapevolezza dell'identità e dell'alterità. Il moderno ricusa l'ambiguità, l'ambivalenza, la duplicità, ciò che non può essere classificato sulla base di un criterio razionale. Esso si fonda sulla possibilità stessa di poter discernere e ordinare le cose del mondo secondo un metodo logico- scientifico. Teseo è l'eroe che uccide il mostro e fonda la civiltà. È l'ordine che si impone sul caos.

Il re-padre

Dove c'è ordine c'è legge e nel concetto di "padre" si ravvisa quello di "legge": il padre trasferisce le regole di condotta cui i figli devono adeguarsi, come alle disposizioni del re devono attenersi i sudditi. Il re-padre è lo *status quo*, il detentore della norma e della tradizione. La sua posizione è sempre precaria, la paranoia è sempre alle porte: chi ha potere di stabilire un ordine teme che quest'ordine possa essere ribaltato. In questo senso, il figlio può mettere in discussione il padre, ne costituisce una minaccia potenziale. È in virtù di questo che nel mito aleggia lo spettro del parricidio, da Zeus che uccide Crono a Teseo che, sulla base di un equivoco, uccide Egeo. L'uccisione del padre è simbolo del sovvertimento dell'ordine ed è anche premessa del progresso, della modernità. Il re-padre di Creta è Minosse, che non ha legge all'infuori di sé, se non quella espressa dal proprio padre Zeus, la legge divina. Il tributo di vittime che Minosse ottiene da Atene ogni nove anni[1] avviene in concomitanza con l'incontro del re con Zeus. Il verificarsi di queste due circostanze, il ricongiungimento con la divinità e il sacrificio, riflette i rituali di presentificazione di un evento mitico. I poteri spirituali del re (la legittimazione della sua carica) richiedono una nuova consacrazione della loro comunione con la divinità: consacrando un re si ripete la cosmogonia, si rigenera la vita.

L'opera di Cortázar, dall'emblematico titolo *I re*, suggerisce che non è uccidendo il mostro che si giunge al moderno, bensì uccidendo il re, *«la necessità e il condizionamento del destino regale è uno dei temi portanti de I re (...) re sono in qualche modo tutti i protagonisti, da Minosse al Minotauro, e la loro statura di personaggio si delinea nelle diverse forme in cui riescono a far proprio un destino immutabile»* (Cortázar, p. X). Il Minotauro è soverchiato dall'ordine e dal potere incarnati dalla figura del re. Il Minosse di Cortázar è misogino, tirannico e si contrappone al Minotauro, che è invece descritto come un poeta disadattato e recluso, espressione di una minoranza libera, indomita, censurata.

Alla terza tornata, Teseo si unisce alle vittime, intento a rompere l'accordo mostruoso. Ucciso il Minotauro, si imbarca alla volta di Atene, ha però una dimenticanza freudiana: scorda di levare le vele bianche in sostituzione di quelle nere che, secondo l'accordo stabilito col padre, avrebbero indicato il ritorno del figlio vincitore. Egeo, vedendo arrivare da lontano le vele nere, simbolo di sconfitta e di morte, cade nell'equivoco e precipita in mare: si suicida. Anche in questo caso, è con la morte del re che è possibile dare luogo a un nuovo assetto sociale: a Teseo tocca fondare Atene e ciò che fa è dare inizio a un processo di modernizzazione. Secondo quanto riporta Plutarco, egli abolisce la monarchia instaurando un governo repubblicano e democratico, suddivide i cittadini in classi di nobili, agricoltori e artigiani, batte moneta e vi incide la figura di un toro. Teseo è l'uomo mitico, predestinato all'eroismo, ed è l'uomo moderno, fondatore di civiltà. Si tratta di un personaggio complesso, prismatico, portatore di contraddizioni; pur tuttavia, nei testi dei quattro autori, la figura di Teseo risulta mortificata. In Borges e Dürrenmatt, il labirinto e il mostro gli rubano la scena e Teseo non compie gesta memorabili: è semplice uccidere il Minotauro, se questi non comprende che chi ha di fronte è il suo assassino. Anche nella versione di Cortázar, Teseo è subordinato al Minotauro, che gli è intellettualmente e moralmente superiore. Ancora, nella Yourcenar, Teseo si presenta come un personaggio schiacciato dal suo compito, dalla condanna all'eroismo. Il titolo stesso lo suggerisce: *chi non ha il suo minotauro?* Chi non serba, cioè, il suo dio, il suo sogno segreto, la sua natura più intima, messa in ombra dalla desiderabilità e dalle aspettative sociali? L'eroe vive un conflitto con il suo ruolo, che si riflette nel rapporto ambiguo col padre. È possibile intravedere un risentimento nei suoi confronti: *«ho voluto partire per lasciare lui»* (Yourcenar, p. 333). Teseo si lascia sfuggire commenti rivelatori, mentre procede ad autocensurarsi, gettando nell'inconscio ciò che non esplicita, ma l'inconscio lo tradisce: dimentica di issare le vele bianche, invitando il padre alla morte.

Il labirinto

Il labirinto è uno schema antropologico, la sua immagine si ritrova fin dalle origini della civiltà. *«"Essere" e "muoversi" nel labirinto è un binomio che costituisce anzitutto una condizione di esistenza e un progetto di sopravvivenza. E diviene poi una modalità di proiezione simbolica, uno schema di auto-rappresentazione a cui l'idea del labirinto fornisce la struttura di supporto mitico-figurale»* (Kerényi, 2004, p. 7). Uno dei modelli principali è quello di Cnosso: *«modello di tutti i labirinti che furono costruiti in seguito»* (Ceram, p. 66). La dottrina cristiana ha incorporato il mito pagano, le riproduzioni del suo labirinto si trovano in diverse cattedrali medioevali. Agli inizi del Duecento, infatti, Creta fu presa dai Crociati per passare poi sotto il controllo di Venezia. Nel Cristianesimo, il significato del labirinto indica un percorso penitenziale verso il centro, dio, e il pellegrinaggio verso la Città Santa, la cui allegoria è la Cattedrale stessa. Si tratta, in ogni caso, di un cammino verso la salvezza dell'anima. Il labirinto di forma circolare può essere inteso come un *mandala*, che ha la funzione di rappresentare un *olos*: la totalità psichica, un cosmo in miniatura, il mondo. E se si considera che nel Medioevo cristiano il mondo è considerato immondo, il labirinto è anche territorio del diavolo; è quindi un luogo in cui è possibile ascendere verso dio o discendere verso il mostro, all'inferno. Il labirinto contiene questa doppia dimensione, perché è metafora assoluta della dialettica tra vita e morte. Potrebbe essere inteso come luogo del doppio: la casa della bipenne, il *Labrys* (doppia ascia), cioè l'arma di Zeus; la casa del Minotauro, creatura doppia, biforme (Ovidio, p. 302).

Il labirinto minoico è a forma di spirale e ricorda gli intestini, il mondo basso delle viscere; è il regno oscuro e infero. Ma la spirale è anche un movimento: è la linea senza fine che sottende il processo di nascita-morte-rinascita; un lanciarsi nella morte per riemergerne. Ed è anche un *«movimento ermeneutico, immersione nell'archetipico attraverso cui lo scienziato potrà restituire i prototipi nelle loro dimensioni autenticamente storico-religiose (ossia cultur-tipiche)»* (Kerényi, 2004, p. 20). Tale spirale è altresì il risultato di una danza, che contribuisce a rappresentare il movimento vita-morte-vita; non a caso Kerényi parla di un labirinto *«danzato»* (ivi, p. 40). In una particolare danza greca, la danza delle gru, ci si muove in cerchio tenendosi per i polsi. Si tratta di cerimonie ascrivibili alla famiglia dei rituali propiziatori, attraverso cui si mima il movimento circolare del cosmo. Di questa natura sono le danze dirette da Arianna nel cortile del Palazzo preposto a quest'uso. La stessa danza riflette il percorso intrapreso dalle vittime all'interno del labirinto, eseguito in una sorta di catena umana realizzata per non perdersi; questa, infatti, è la danza che compie Teseo una volta uscito dal labirinto con gli ostaggi tratti in salvo, in ricordo del percorso compiuto all'interno della prigione. La danza degli uccelli sottolinea la volontà di levarsi in volo, di emanciparsi dalla terra, come riesce a fare Dedalo. Questo artista-scienziato, *«quell'essere curiosamente disinteressato e quasi diabolico, superiore ai giudizi della società, che agisce non secondo la morale del suo tempo ma secondo quella della sua arte»* (Campbell, p. 35), non viene raccontato dai quattro autori e meriterebbe una trattazione a parte. Dedalo è il consigliere di Arianna, il costruttore della vacca artificiale e del labirinto; è un uomo astuto, di grande talento, ma è anche un vanitoso, che per invidia ammazza il suo collega Talos. Nemmeno il maestro Dedalo può sfuggire alla contraddizione e al labirinto: ne diventa prigioniero. A salvarlo è l'ingegno, la cifra della sua esistenza. Conscio di non poter trovare l'uscita procedendo in orizzontale, opta per una fuga in verticale: costruisce delle ali artificiali e riesce a evadere. L'artista trascende il labirinto e il suo limite.

Il labirinto di specchi

Lo specchio è un concetto connesso a quello di labirinto, è un *«fenomeno-soglia, che marca i confini tra immaginario e simbolico, tra percezione e significazione»* (Eco, p. 10); e, come il labirinto, ha ispirato tanta letteratura, perché ha a che fare con i fenomeni relativi alla costruzione dell'identità. L'esperienza speculare esprime la soglia sottile che esiste tra il riconoscimento della propria unicità e la tentazione a ritenersi un altro. Per Lacan, lo stadio dello specchio, *«formatore della funzione dell'io»* (Lacan, p. 87), indica il processo di identificazione attraverso cui l'uomo riconosce se stesso nell'immagine riflessa e ha quindi percezione di sé in quanto soggetto separato dal resto. In questo senso, il Minotauro che non si riconosce allo specchio getta luce sull'infanzia dell'umanità, sul pre-umano. Il labirinto di specchi è quello descritto da Dürrenmatt: *«labirinto che era stato costruito da Dedalo per proteggere gli uomini da quell'essere e l'essere dagli uomini (...) le cui innumerevoli intricate pareti erano di vetro, tanto che l'essere stava accovacciato non solo di fronte alla sua immagine, ma anche all'immagine delle sue immagini»* (Dürrenmatt, p. 37). Ciò che succede al mostro succede a tutte le sue immagini contemporaneamente, si tratta di una *mise en abyme* claustrofobica, una riverberazione estenuante. Anche Teseo, alla fine del racconto, si fa specchio del mostro, indossando una maschera di toro e riuscendo a ucciderlo grazie all'inganno. La possibilità di riconoscersi allo specchio, di avere coscienza di sé, è connessa anche all'assunzione della colpa. In molti casi, il mostro è il capro espiatorio su cui riflettere la colpa. Così accade nel racconto di Borges, in cui la casa di Asterione è un labirinto di innumerevoli porte aperte: *«tutto esiste molte volte, infinite volte»* (Borges, p. 67). Labirinto dal quale il Minotauro dichiara di non volere uscire, perché ha interiorizzato la colpa della quale può liberarsi solo con l'arrivo dell'*altro*. Il mostro si confina autonomamente e attende il suo redentore.

Lo specchio torna anche in Cortázar, la cui drammaturgia esprime bene la metonimia esistente tra labirinto e mostro: è il Minotauro stesso a essere *«gioco di specchi»* (Cortázar, p. 33); e nella Yourcenar, dove il labirinto è una *«prigione di vetro»* (Yourcenar, p. 355) con pareti ricoperte di specchi deformanti. In questi specchi Teseo non vede che se stesso, da bambino, da giovane, da vecchio. Affronta i suoi ricordi e le sue proiezioni. Non può vedere altro poiché egli stesso afferma che il Minotauro *«è invisibile (...) è quell'avversario la cui strategia consiste nell'indietreggiare sempre»* (ivi, p. 354). Come spiegherà Dioniso ad Arianna: *«Teseo ha visto Teseo. Non è la prima volta che l'uomo mi costruisce a sua immagine»* (ivi, p. 364). Teseo percorre un viaggio interiore, il labirinto non è nient'altro che la sua memoria, pertanto si infrange come una costruzione di sabbia: Teseo sviene e il labirinto gli crolla addosso, perché il labirinto è in lui.

Arianna, la signora del labirinto

Arianna, la luminosa, è al contempo dea, sposa di Dioniso, e principessa, figlia del re Minosse. Ancora una duplicità che rispecchia la natura del labirinto e i suoi legami con i protagonisti del mito. *«Il primo riferimento letterario al nome di Arianna si trova nell'Iliade, nella quale Omero ricorda il bello spiazzo da danza che Dedalo aveva fabbricato per lei a Creta»* (Hutchinson, p. 182). Arianna è quindi la danzatrice in questo spiazzo che è il labirinto, considerato nell'accezione di luogo edificato. Ma è anche colei che presiede al labirinto ctonio, il territorio notturno di Dioniso, il regno dei morti: il labirinto del Palazzo di Cnosso è il riflesso del regno sotterraneo. Arianna è dea lunare, alla quale viene offerto il miele; Arianna è regina degli inferi, alla quale viene offerta la vita. Una delle facoltà di questa dea è infatti quella di ricondurre alla luce; è lei a salvare la vita di Teseo, appesa a un filo. Arianna, come Dioniso (il dio nato nella morte), come il labirinto, è legata alla morte. Molte sono le morti di Arianna: c'è chi narra che dopo l'abbandono sia sprofondata in un sonno profondo, chi dichiara che sia morta di parto, chi uccisa da Artemide e chi suicida, impiccata a un albero. L'Arianna della Yourcenar dimostra una grande profondità psicologica, legge i sentimenti inconsci di Teseo, lo consegna a Fedra e chiede di essere lasciata sull'isola di Nasso. Cerca la solitudine e si confina in essa fino all'arrivo di Dioniso, cui in un primo momento oppone resistenza, per poi cedere ancora una volta alla promessa d'amore.

La desolazione e il languore di Arianna nelle pagine della Yourcenar sembrano accordarsi con le parole di Calasso: *«Teseo non è crudele perché abbandona Arianna (…) Teseo è crudele perché abbandona Arianna nell'isola di Nasso. (…) L'isola che nessuno abita, il luogo dell'ossessione circolare, da cui non vi è uscita»* (Calasso, p. 30). Un luogo rarefatto, che ricorda la descrizione della città di Orano offerta da Camus nel suo saggio dedicato al Minotauro: *«Tanta solitudine e grandezza dà a quei luoghi una fisionomia indimenticabile. (...) Capitale della noia, assediata da innocenza e bellezza»* (Camus, 2013, p. 61). Questo è il Minotauro di Camus, al quale suggerisce di arrendersi.

Il mostro

Come gli dèi richiedono gli eroi, il labirinto richiede il mostro. Questi si incontrano nel concetto di enigma, gioco mortale. Il mostro è al centro del labirinto, ne è il cuore: è il suo mistero. Non può esistere labirinto senza mistero, senza perdizione. Pertanto il labirinto si configura come un percorso iniziatico, un viaggio verso il mostro, che suggerisce l'incontro con l'assurdo e con la morte. L'enigma manifesta una natura diabolica: *«cioè il fatto che il paradosso e l'assurdo possano, o debbano, produrre senso»* (Aragona, p. 10). Il mostro è il manifestarsi dell'assurdo, è il congiungersi degli opposti e quindi un avvertimento circa la possibilità dell'uomo di cadere nell'indistinto: *«Asterio, il più spaventevole dei mostri, prodotto di una innaturale commistione di contrari, colui (o ciò: l'ibrido, il neutro) che si annida nei recessi della metis, del pensiero dialettico figurato nel labirinto»* (Cerina, Domenichelli, Tucci, Virdis, p. 352). Il mostro viola il principio aristotelico della non contraddizione e lambisce il grottesco, cioè *«l'effetto bizzarro, curioso, abnorme, dif-forme e de-forme con riferimento ad una norma violata»* (ivi, p. 53). Teseo scioglie il nodo dell'enigma infilzando il mostro.

Il nodo è quello che lega gli opposti nel linguaggio simbolico, enigmatico, oracolare delle origini: è a tale garbuglio che si oppone il "taglio", la decisione, l'azione differenziatrice della ragione. […] Prima di questo taglio non c'è l'uomo, né l'apertura della sua coscienza, perché nessun senso si costituisce se non nella differenza dei significati. […] L'identità è lo sfondo pre-umano da cui l'uomo si è emancipato con un gesto violento" (ivi, pp. 352, 353). Ma Teseo non risolve definitivamente l'enigma, lo rimuove; il mostro continua ad albergare nei labirinti della ragione, nei meandri dell'uomo. Dal punto di vista psicoanalitico, il mostro è l'istanza rifiutata e rimossa che va a sostanziare l'inconscio. Pertanto, l'eroe che si appresta a uccidere il mostro tenta di incorporarlo, ritrovando i suoi sé rinnegati. Il mostro è il miglior nemico, è lo specchio. Il mostro è il più prezioso tra i nemici: perciò è il nemico che si cerca. Gli altri nemici possono semplicemente assaltarci (…) tutt'altra è la natura del mostro. Il mostro aspetta vicino alla sorgente. Non ha bisogno dell'eroe. È l'eroe che ha bisogno di lui per esistere, perché la sua potenza sarà protetta dal mostro e al mostro va strappata (…) il mostro è il suo padre segreto, che lo investirà di un potere e di una sapienza che sono soltanto di un singolo, e soltanto il mostro gli può trasmettere (Calasso, 383).

Il dio del labirinto

La condizione del mostro è la solitudine. L'unicità genera solitudine. Nel racconto di Dürrenmatt, il Minotauro è una creatura che non può entrare in contatto con l'alterità perché non ha facoltà intellettuali che gli consentano di discernere, di comprendere e di relazionarsi. È solo, poiché non esiste nessuno della sua stessa specie; è solo nel suo universo unico e mostruoso, è il dio del labirinto. Il confronto con gli esseri umani, le vittime, innesca un sottile processo di consapevolezza: il Minotauro inizia a provare disagio, si rende conto d'essere ingabbiato; comincia a percepire la condanna cui è destinato, l'insuperabilità della sua condizione. Gli affiorano emozioni confuse e sconosciute, è attratto dall'alterità e nel venirle incontro la distrugge poiché non ha controllo sulla sua forza né sui suoi istinti. Gli affiora il desiderio d'essere altro, di essere l'altro. Il Minotauro vuole diventare un uomo per sfuggire alla sua condizione di monade. Nella *pièce* della Yourcenar è invece Teseo che vuole diventare il mostro, per sfuggire al suo ruolo d'eroe: *«c'è una cosa che preferirei all'uccisione del Minotauro (...) essere il Minotauro»* (Yourcenar, p. 334). Chiunque entra nel labirinto si trasforma in Minotauro poiché esperisce la sua stessa condizione di solitudine del prigioniero, diventa il separato dalla realtà cui non può più fare ritorno.

Nel racconto di Borges, l'io narrante è il Minotauro stesso. In quel luogo in cui tutto si ripete all'infinito - porte, cortili, fontane, stalle - la consapevolezza d'essere solo gli conferisce grandiosità: *«la verità è che sono unico (...) Solo due cose al mondo sembrano esistere una sola volta: in alto, l'intricato sole; in basso, Asterione»* (Borges, pp. 66, 67). Certo, ha tentato di uscire, ma tutti l'hanno rifuggito, e lui non sembra aver inteso il monito: la ferita del rifiuto è ben presto diventata schermo narcisistico. Anche qui il Minotauro è il dio del labirinto: *«ogni nove anni entrano nella casa nove uomini, perché io li liberi da ogni male»* (ibidem). Ma la ferita duole e il redentore degli uomini aspetta a sua volta l'altro redentore: l'eroe che gli vada incontro e che rompa la sua solitudine. È per tale motivo che Teseo, uscito dal labirinto, dirà ad Arianna: *«lo crederesti Arianna, il Minotauro non s'è quasi difeso»* (ivi, p. 68). Bloccato dalla nevrosi della colpa interiorizzata, dalle infinite possibilità rappresentate dalle porte aperte e dalla ferita narcisistica, Asterione è un dio immobile.

A differenza del Minotauro di Borges, quello di Dürrenmatt *«ritenne di essere [...] almeno in un primo momento [...] un essere fra molti esseri uguali»* (Dürrenmatt, p. 39): il Minotauro non si riconosce allo specchio. Le immagini rispondono esattamente ai suoi movimenti e lui, ingenuo e felice, crede di non essere solo: *«danzò come un bimbo mostruoso, danzò come un mostruoso padre di se stesso, danzò come un dio mostruoso attraverso l'universo delle sue immagini»* (ivi, p. 42). Quando incontra la vittima, è preso dall'impulso di volersi congiungere, è pervaso da una gioia infantile: *«lui non sapeva nemmeno che l'uccideva, perché non sapeva cos'era la vita e cos'era la morte»* (ivi, p. 48). L'incontro con l'altro pone le condizioni per lo sviluppo cognitivo, la creatura inizia a percepire la sua unicità, la differenza tra sé e la sua l'immagine riflessa, e a provare sentimenti come la delusione, la rabbia, l'infelicità. L'incontro con l'uomo l'ha cambiato. Teseo che uccide il mostro rappresenta il salto evolutivo. Il Minotauro, credendo di avere di fronte un suo simile, gli va incontro per danzare, con la speranza infantile di eludere la solitudine. Ma ciò verso cui si avvicina non è che una maschera, dietro la testa di toro si nasconde l'uomo: Teseo lo infilza con la spada. Anche in questo caso, come in Borges, il Minotauro viene ucciso senza essersi difeso.

Per Cortázar, Teseo è l'apollineo eroe dell'ordine razionale. Anche nel suo caso il faro è puntato sul Minotauro, sulla sua eccezionalità. Ma l'autore ribalta le trame tradizionali; il Minotauro è creatura di pensiero, mentre Teseo è relegato a uomo d'azione: *«tutto in lui è solo un andare avanti»* (Cortázar, p. 28). Il Minotauro è intellettualmente superiore e Teseo viene trattato come eroe superficiale, che odia le parole e rifugge il discorso profondo: *«tacete, filosofi. Non appena colmerete di ragioni il mio coraggio, mi metterò a tremare»* (ivi, p. 19). Il Minotauro è un maestro e i fanciulli che lo incontrano superano l'infanzia, si emancipano. È il loro signore dei giochi, una creatura amabile, la cui morte rappresenta la fine delle danze: *«come danzare ora?»* (ivi, 43). Il Minotauro è la vittima dell'ordine costituito, è espressione di libertà rispetto al conservatorismo del potere e svela l'inanità della censura e della repressione. Il mostro è il signore della sua prigione, è il re del labirinto: *«qui ero specie e individuo, cessava la mia mostruosa discrepanza. Ritorno alla mia duplice condizione animale solo quando mi guardi»* (ivi, p. 34). Teseo non vuole ascoltare la verità custodita dal mostro e il mostro preferisce morire piuttosto che piegarsi all'unica verità incarnata dall'eroe. Anche in questo caso il Minotauro non si difende, si offre alla spada, conscio che non è con la spada che si può distruggere il pensiero: *«sembra come se tu guardassi attraverso di me. Non mi vedi con i tuoi occhi. Non è con gli occhi che si affrontano i miti. Neppure la tua spada mi si addice. Dovresti colpire con una formula, un salmo: con un altro racconto»* (ivi, p. 33). Conscio altresì che la guerra è vana: *«guarda, c'è solo un mezzo per uccidere i mostri: accettarli»* (ivi, p. 35).

I quattro autori sembrano suggerire che *«per essere risparmiati bisogna dire sì al Minotauro»* (Camus, 2013, p. 62). La Yourcenar pone in evidenza già nel titolo il sodalizio esistenziale con il mostro, *«l'inseparabilità dell'uomo e del suo dio»* (Eliade, p. 9), per cui ognuno ha il suo Minotauro interiore con il quale fare i conti: *«il Minotauro ci aspetta là dall'inizio dei secoli»* (Yourcenar, p. 327). Siccome il mostro lo portiamo dentro, Teseo avanza nei meandri della sua memoria e questo gli costa uno sforzo tremendo; è assalito dalle voci della sua infanzia, della sua giovinezza, delle sue donne e del suo futuro: *«Teseo è caduto sotto il peso del Labirinto che gli sta crollando addosso»* (ivi, 353). Poiché Teseo avanza dentro di sé, la battaglia non è che contro se stesso e quando termina non c'è più mostro né labirinto. Su questa falsa riga, in Cortázar il mostro avverte Teseo: *«ma tu ti sminuirai, conoscendomi sarai meno, andrai precipitando in te stesso come si sgretolano a poco a poco i dirupi e i morti»* (Cortázar, p. 35). Questo avviene *«forse perché Teseo stesso è il minotauro e ogni tentativo di venirne a capo col pensiero (...) è una battaglia che si combatte contro se stessi: io sono il mio nemico, tu il tuo»* (Dürrenmatt, 31).

Nessuno dei loro mostri si difende dall'attacco dell'eroe. In Borges perché è immobile, in Dürrenmatt perché è innocente, in Cortázar perché è superiore, nella Yourcenar perché è invisibile. In tutti i casi, la condizione del mostro – l'indeterminato e l'infinto – è assimilata a quella di dio. Il dio inseparabile dall'uomo, che gli giace nel cuore. Il dio inseparabile dal mito. Come dio, il mostro non può andarsene, è nei labirinti del pensiero e degli affetti umani. Il mostro non si difende perché non è destinato a morire, va ad abitare l'inconscio degli uomini: sarà sempre re del suo labirinto *«minuscolo e terribile in ogni cuore d'uomo»* (Cortázar, p. 36).

Conclusioni - da un capo all'altro del filo

Nell'introdurre questo saggio, si è detto che le storie dei quattro autori affrontati sono legate da un filo, che è la prospettiva da cui guardano: stanno dalla parte del mostro. Borges, Dürrenmatt, Cortázar, Yourcenar solidarizzano con il Minotauro, in modo esplicito o sotterraneo, nella premessa o nella conclusione. Ci hanno provato usando vari espedienti: il mostro è una vittima, il mostro è dio, il mostro è l'uomo, il mostro non esiste. Nell'attraversare le loro trame, è possibile scorgere in filigrana la fascinazione nutrita nei confronti di questa figura, non solo in quanto oggetto del loro studio - quindi oggetto del desiderio - ma in quanto immagine del loro mondo interiore, cornice allegorica dell'esistenza, "metafora assoluta". Gli scrittori possono rivendicare la libertà di indagare luoghi mostruosi, la creatività è la loro arma, il loro libero arbitrio. La letteratura non è etica, si interessa dell'esistente e del possibile, di quello che c'è e di quello che è immaginabile; i limiti cui

soggiace sono labili e riguardano in prima istanza il rapporto dello scrittore con se stesso, poi con la società, se è vero che le strutture psicologiche e quelle sociali, seppur non coincidendo, si compenetrano. Come il Minotauro non si difende da Teseo, così lo scrittore non si difende dal mostro, può permettersi di stare dalla sua parte. Conviene, invece, che lo scienziato sociale stia con Teseo, perché *«quando Teseo si distrae, qualcuno è perduto»* (Calasso, p. 29).

Gli scrittori difendono il Minotauro, gli scienziati sociali sostengono Teseo. È evidente: senza mostro non si fa letteratura, senza eroi non si costruiscono le civiltà.

Il mito è un percorso labirintico fatto di inversioni costanti dei piani di realtà. In questo la letteratura amplifica i suoi effetti. Il nucleo del mito non si consuma, sotto secoli di polvere serba sempre schegge incandescenti: è già stato narrato innumerevoli volte e si può continuare a narrarlo senza esaurirne il significato. È una storia che ha potenzialità infinite di diventare altra storia: *«e dove avevamo creduto di trovare un mostro, troveremo un dio; dove avevamo previsto di uccidere, ci uccideremo; dove credevamo di dover proseguire, troveremo il centro della nostra esistenza; dove avevamo creduto d'essere soli, troveremo tutta l'umanità»* (Campbell, p. 35).

Bibliografia

Aragona R. 2000, *Le vertigini del labirinto*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

Barthes R. 1974, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino.

Borges J.L. 1979, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano.

Borges J.L. 2017, *Elogio dell'ombra*, Adelphi, Milano.

Borges J.L. Guerrero M., 2015, *Manuale di zoologia fantastica*, Einaudi, Torino.

Calasso R. 2004, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano.

Calvino I. 1988, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano.

Calvino I. 2018, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano.

Campbell J. 2016, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino.

Camus A. 2013, *L'estate e altri saggi solari*, Bompiani, Milano.

Camus A. 2016, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano.

Ceram C.W. 1968, *Civiltà sepolte. Il romanzo dell'archeologia*, Einaudi, Torino.

Cerina G., Domenichelli M., Tucci P., Virdis M. 1991, *Metamorfosi mostri labirinti*, Bulzoni, Roma.

Cortázar J. 1944, *I re*, Einaudi, Torino.

Cristante S. 2011, *Prima dei mass media. La costruzione sociale della comunicazione*, Egea, Milano.

Dürrenmatt F. 2015, *Il minotauro*, Marcos y Marcos, Milano.

Eco U. 2004, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano.

Eliade M. 2003, *Mito e realtà*, La biblioteca di Libero, Roma.

Frazer J.G. 1992, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Newton Compton, Roma.

Hutchinson R.W. 2016, *L'antica civiltà cretese*, Res Gestae, Milano.

Jung C.G. 2007, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Fabbri Editori, Milano.

Jung C.G. 2011, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Kerényi K. 2004, *Nel labirinto*, Bollati Boringhieri, Torino.

Kerényi K. 2015, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, Il Saggiatore, Milano.

Lacan J. 2007, *Scritti. Volume primo*, Fabbri Editori, Milano.

Malinowski B. 1976, *Il mito e il padre nella psicologia primitiva*, Newton Compton, Roma.

Ovidio P.N. 2015, *Le metamorfosi*, Einaudi, Torino.

Piglia R. 2018, *Critica e finzione*, Mimesis, Milano-Udine.

Platone 1997, *Tutte le opere. Volume quinto. Minosse. Leggi. Epinomide. Lettere*, Newton Compton, Roma.

Plutarco 1974, *Vite parallele. Volume primo*, Mondadori, Milano.

Yourcenar M. 2016, *Tutto il teatro*, Bompiani, Milano.

Note

[1] La maggior parte degli autori concorda sul fatto che i fanciulli ateniesi dovessero essere spediti a Creta ogni nove anni. Campbell e Hutchinson fanno invece riferimento a un ciclo ottennale.

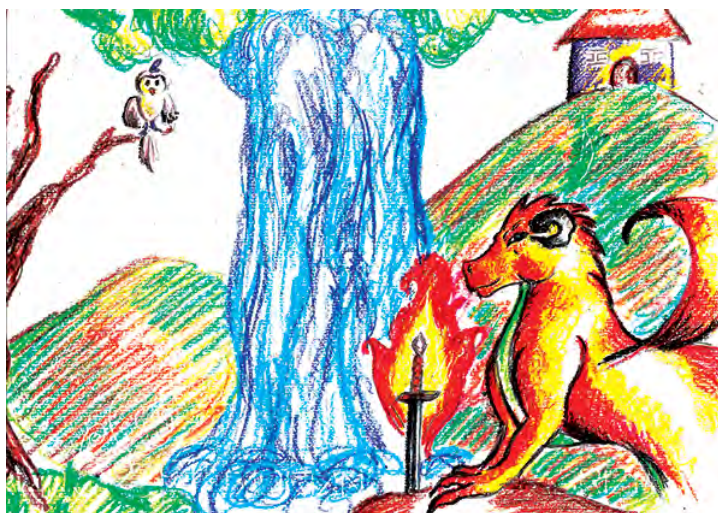
M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO / VOL.16 N.3 2018

Disabilità fisica, sessualità e mostruosità nell'immaginario collettivo, tra fascinazione e repulsione

Tania Sabatino

magma@analisiqualitativa.com

Laureata in sociologia ha conseguito un master in Comunicazione e divulgazione scientifica e un dottorato di ricerca in Diritto ed Istituzioni Economico – Sociali. Profili normativi, organizzativi e storico-evolutivi. Giornalista pubblicista ama raccontare storie di ordinario coraggio e riscatto.

Représentations mythodramatiques de soi
Dessin: Raffaele Larosa - Lycée Artistique d'État Emilio Greco
Ateliers de l'imaginaire autobiographique © OdV Le Stelle in Tasca

«Una nuova soglia?

Uno sguardo rivolto verso l'altrove: brusca revisione di un percorso.

[…] Mi rifugio nella mia sofferenza, ed essa può solo, ancora e più, farmi soffrire.

[…] La nostra storia è la storia di un vizio che fa scandalo»[1].

La disabilità sembrerebbe essere concepita storicamente e socialmente come una mostruosità sia nell'immaginario individuale sia in quello collettivo. Dai mostri e fiori difettosi, di cui scrivono de Montaigne e de Torquemada[2], alle immagini riflesse nella letteratura, come ad esempio quelle tratteggiate dalla penna e dall'immaginazione kafkiana, al cinema, con personaggi come quelli della moderna corte dei miracoli della pellicola *Freak*, fino al protagonista dell'universo oniroide disegnato da Guillermo del Toro ne *La forma dell'acqua*, passando per *Elephant Man*, *Frankenstein*, *La donna scimmia*, *King Kong* e *Il mostro della laguna nera*. Personaggi in bilico tra realtà e fantasia che incarnano paure e incubi, capaci di attraversare i secoli. Questi *mostri* parrebbero rappresentare i diversi per eccellenza, *estranei* e *stranieri* per antonomasia, in quanto poco o per nulla familiari nei tratti e nelle connotazioni, vere o presunte, loro attribuite, spesso accompagnati, nel loro cammino, da un'aura di profonda tristezza.

A quelli che un tempo sono stati definiti come handicappati per la loro deformità, difformità e mostruosità, rispetto a quanto prescrive l'asse normativo, nell'antichità occidentale secondo quanto evidenzia l'antropologo Henri Jacques Stiker, viene prescritto di non farsi vedere in città ma di essere "custoditi" dai loro parenti, in virtù del pericolo che rappresentano. La deformità e l'infermità fisica sono uno dei quattro elementi d'opposizione su cui Claude Levi Strauss struttura il mito: la differenza espulsa e rigettata cui si accompagna, spesso, come nel caso di Edipo (ma anche del dio Efesto), una preclusione alla sfera del sesso o comunque una sessualità illecita. Secondo Girard, richiamato da Stiker, il rigetto mostrato nei confronti della differenza sembrerebbe derivare dalla mimesi e dalla *crisi mimetica*. In realtà, dunque, l'insopportabilità della differenza deriverebbe dal fatto che essa in realtà cela una più profonda uguaglianza difficile da accettare. In tal senso, il timore, ma anche il fascino, esercitato dalla diversità sembrerebbe risiedere nel rapporto con il potere e con i potenti. Da una parte, infatti, le persone non disabili parrebbero intuire la presenza di una potenza eventuale nella diversità; dall'altra, essere affascinati dalla relazione tra i "mostri" deformi, uomini e donne "marchiati" dalla diversità, e gli esponenti del potere: il signore, il re o il principe, che hanno a propria disposizione i propri personali giullari o *fenomeni da baraccone*[3].

L'operazione che ci interessa compiere con questo contributo non è relativa a una ricostruzione storiografica degli atteggiamenti e dei comportamenti tenuti nei confronti delle persone con disabilità attraverso le epoche e i secoli, quanto piuttosto scoprire un *principio generativo*, mutuando il termine da Girard, che affonda le radici nell'immaginario collettivo e individuale, rinvenendo i presupposti di quella correlazione tra disabilità fisica e mostruosità che parrebbe tradursi in una sostanziale negazione dell'accesso alla sfera della sessualità o, qualora vi si acceda, incarnarsi in una sessualità che, se agita, sembrerebbe essere percepita dagli individui non disabili come *mostruosa*. L'origine della società umana, dei gruppi collettivi e dello stesso meccanismo d'interazione sociale parrebbe essere legato alla ritualizzazione di un evento primigenio, un *proto-evento*, drammatico, la cui risoluzione sarebbe stata resa possibile unicamente dal sacrificio di un individuo considerato responsabile delle svariate avversità dai risvolti drammatici: quest'individuo è definito *capro espiatorio*.

L'ordine culturale che si ritrova riflesso nei gruppi umani sembrerebbe scaturire, quindi, secondo la tesi sostenuta da Girard, dalla ritualizzazione di un sacrificio *originario*, del quale i vari miti rappresenterebbero racconti in forma di testo[4], all'interno dei quali rifluiscono e si coagulano le paure, ma anche le aspettative, espresse dall'immaginario individuale e collettivo. Le persone con disabilità, dunque, cui sono attribuite una serie di caratteristiche *mostruose*, parrebbero dunque assumere il ruolo di capri espiatori, portatori di un iniziale disordine, ma anche, di conseguenza, potenziali artefici del ripristino dell'ordine. L'odio fomentato contro il *diverso* potrebbe essere il riverbero, riattualizzato attraverso il filtro dell'immaginario collettivo trasposto nel racconto mitico, dei grandi fenomeni di violenza di massa della storia.

Per ripristinare l'ordine, dunque, sembrerebbe essere funzionale imputare gli eventi negativi apportatori di disordine alla presenza di un individuo, facente parte di una minoranza di potere, da *marginalizzare* o da *eliminare.* Ciò che parrebbe evidente, però, è che alla fase dell'odio non sembrerebbe mai seguire quella della riabilitazione sociale e della conseguente gratitudine per aver contribuito a ripristinare l'ordine. Infatti, come sottolinea Girard, i grandi perseguitati della storia anche dopo la loro emarginazione o eliminazione, non sono mai stati eletti a *eroi* o *eroine*, cui essere grati per la cessazione del disordine e per la sua trasformazione in ordine pacifico. Parrebbe instaurarsi un flusso di *demonizzazione* unidirezionale, poiché, in seguito, non viene loro comunque riconosciuto il ruolo di *supplemento*, come lo definisce Girard, cui si deve la fondazione della comunità.

Secondo il pensatore francese, ciò che accomunerebbe tutti i miti eziologici, che indagano l'origine di un fenomeno, in cui si riverbera l'immaginario collettivo, è costituito dalla descrizione di una folla violenta, da un delirio collettivo e dal fatto che spesso le vittime *sacrificali* scelte dalla comunità incattivita vengono identificate sulla base di caratteristiche considerate *detestabili* da parte dalla maggioranza, in ogni parte del mondo. Una detestabilità, che rende reietti, legata sia a caratteristiche fisiche (l'essere menomato, disabile o non conforme a un gusto estetico dominante) o giuridiche (il non essere membro originario della comunità e, in quanto tale, estraneo e straniero).

Il termine "straniero", attribuito a tali soggetti, parrebbe però assumere un significato molto più ampio di quello meramente letterale che identifica chi è proveniente da un altro luogo geografico e appartenente a un'altra comunità etnica. Esso, infatti, assume il significato lato di *diverso*, *alieno*, non conforme rispetto alla norma[5].

I *mostri disabili* sembrerebbero suscitare ribrezzo e repulsione, quella neofobia di cui parla l'antropologo Desmond Morris, ma allo tempo una forma di fascinazione ed attrazione, anche di tipo affettivo-sessuale: una neofilia che, spesso, assume la forma di una curiosità morbosa[6]. Parrebbe ritrovarsi alle radici dell'immaginario, dunque, quell'intreccio tra disabilità fisica e sessualità, intrisa di stereotipi e pregiudizi, che sembrerebbe oscillare tra una negazione di questa sfera dell'esistenza, frutto dell'assenza presunta del bisogno, e l'idea dell'esistenza di una sessualità che assumerebbe dimensioni *ipertrofiche*, se lasciata libera di esprimersi, e lo farebbe in maniera smodata, esondando e rompendo gli argini dei canoni sociali e culturali dominanti. Due rappresentazioni, apparentemente opposte ma complementari, accomunate dal fatto che l'ambito della sessualità non sembrerebbe mai essere agito dalla persona con disabilità quale protagonista. In entrambi i casi, infatti, che si tratti di privazione o d'ipertrofia e sregolatezza, l'individuo, nella gestione della sua sfera affettivo-sessuale, non parrebbe mai essere lasciato libero di scegliere come vivere la propria sessualità, autodeterminandosi, bensì essere oggetto di valutazioni compiute dall'alto e di comportamenti eterodiretti.

Il metodo d'indagine adottato: la ricerca delle tracce

Quando ci si ponga l'obiettivo di tentare di ricostruire la storia della disabilità, o per meglio dire delle disabilità fisiche, andandole a intrecciare con un'altra dimensione multifattoriale e multiproblematica come quella della sessualità, e cercando i presupposti di uno specifico tipo d'indagine nel bacino costituito dall'immaginario individuale e collettivo, s'incontra e ci si "scontra" subito con due aspetti che sembrerebbero essere strettamente correlati alla condizione di *non abilità* e che vengono rivelati precipuamente da un drammaturgo Edward Schwartz. Il primo parrebbe essere relativo a un'azione di costante intrusione nella vita delle persone con disabilità, che vengono così rese spettatori e non già protagonisti della propria esistenza, un'intrusione giustificata da un necessario, o presunto tale, intervento salvifico. L'altro sembrerebbe essere quello di decodificare e interpretare ogni elemento *anomalo* della vita di un individuo con disabilità attraverso la chiave di lettura della sofferenza e dell'afflizione. Una triste situazione da cui qualcuno dovrebbe toglierlo. Una sofferenza presunta che ha come risultato quella di espropriare il legittimo proprietario della possibilità di vivere pienamente e gestire la sua sofferenza reale, laddove essa comunque sussista e non sia, invece, frutto esclusivamente di uno sguardo che inquadra l'altro da sé attraverso la *lente deformante* del pregiudizio.

Un'azione di espropriazione *coattiva*, perché l'individuo parrebbe essere così privato della sua peculiare e personale dimensione del *dolore*, cui però potrebbe accompagnarsi tutta una rosa di altri sentimenti, tra i quali la gioia. A questo dolore vero e concreto, in seguito a quest'azione di espropriazione, sembrerebbe sostituirsi un dolore in qualche modo *fittizio*, in quanto frutto di una visione angusta e stereotipata, che paradossalmente in molti casi potrebbe finire per essere confermata, poiché la stessa persona con disabilità interiorizza un'immagine e un ruolo pietistici a lei attribuiti. Parrebbe essere questo, infatti, lo scotto da pagare per essere accettati e soddisfare così il proprio legittimo bisogno di appartenenza[7]. Una ragguardevole difficoltà insita nel cercare le tracce delle persone con disabilità sembrerebbe, poi, risiedere nel fatto che l'immagine che emerge dai documenti di varia natura, che a tali individui si riferiscono, è troppo spesso un'immagine *spuria*, a volte reale, a volte frutto e metafora di una condizione cui viene impedito di lasciare una traccia diretta, assumendo un ruolo da protagonista della propria microstoria inserita in una macrostoria. Parrebbe, quindi, esserci una sorta di rifiuto sociale e *interdetto culturale* ad assegnare alle persone con disabilità un posto da protagonisti, una voce, un ruolo di prima mano, all'interno della loro stessa storia.

Ci si trova dunque, di fronte ad una duplice difficoltà di indagine e metodologica: da una parte, infatti, le tracce laddove presenti, rischiano di essere di *seconda mano*, divenendo indicatori di una storia *gestita* e scritta da altri, cioè di riportare il parere e la visione precipua di medici, psichiatri, educatori o operatori di diverso tipo, a formare lo sguardo della società o quella di un'istituzione, marginalizzando, mettendo a tacere ed eclissando il peculiare orizzonte di senso dei diretti interessati. Il lavoro che parrebbe utile, e anzi necessario, fare, è quello di individuare le tracce significative e veritiere in un testo pensato e scritto da altri, che *degrada* le persone con disabilità da *soggetti* di opera a *oggetti* di osservazione e cura, cui non sembra essere riconosciuta la possibilità, la libertà e la *capacità* di modificare il quadro dei rapporti sociali. Dall'altra, quando mancano tracce, potrebbe ipotizzarsi che chi passava fosse troppo *leggero* per lasciare il suo segno e che quindi sia stato tenuto, a bella posta, fuori dalla storia. Ma si tratta, a ben vedere, di un'assenza che, se *rispettata* e ben interpretata, potrebbe raccontare molto, rimandando al rapporto tra gli elementi significanti e significativi, visibili e invisibili. Ad accomunare queste due difficoltà un comune *status* di esclusione, dove l'esclusione non parrebbe essere necessariamente il frutto di un processo di segregazione fisica e sociale, bensì di una negazione di umanità, legata all'impossibilità di un reciproco rispecchiamento e riconoscimento foriero di reciprocità[8].

Sovente, le persone con disabilità all'interno della grande storia sembrerebbero essere assenti, forse a causa di quella separazione, evidenziata da Jacques Le Goff, tra l'oggetto di studio della storia e quello dell'etnologia. In tal senso, le persone con disabilità per molti versi non sembrerebbero *all'altezza* di essere ricomprese all'interno delle cosiddette società evolute di cui si occupa la storia, finendo per essere relegate nell'ambito di studio dell'etnologia al pari degli uomini primitivi, i quali, similmente, vengono equiparati quasi a mostri. Anche per quel che attiene la storia delle comunità essi non sembrerebbero essere annoverati tra i personaggi ritenuti importanti, bensì assimilati a quelli da trascurare, perché di poco valore, quando non addirittura un problema e una disgrazia. Per questo, ciò che si sceglie di tacere e di rimuovere, come parrebbe essere in questo caso, è altrettanto importante, se non di più, di quello che si sceglie di "mantenere" in vita, metaforicamente, in quanto i silenzi sono lo specchio di indifferenze e paure che si vorrebbero ignorare, mettendo a tacere chi le incarna, in quanto presenza indesiderata e indesiderabile, e cancellandone ogni traccia.

Per dare voce e interpretare i silenzi sembrerebbe essere necessario interrogare anche e soprattutto i documenti appartenenti ai generi minori[9], per costruire quell*'antropologia storica* di cui parla Le Goff, in cui mettere al centro l'esperienza umana concreta[10]. Le parole contenute nei documenti parrebbero essere molto importanti, in virtù della loro *funzione referenziale*, che non le collega direttamente ai fatti reali, bensì alla struttura sociale di riferimento dell'individuo e al suo contesto relazionale. In sintesi, le parole restituiscono il senso delle persone rappresentate, dei gesti e degli oggetti, nell'ambito delle forme culturali ed ideologiche di una data società[11]. In quest'analisi, si ricorrerà anche al supporto di strumenti interpretativi come il cinema e la letteratura.

Frezza, richiamando Raymond Williams, sottolinea come egli individui il generarsi della forma di spettacolo del cinema a partire dal *drama*, cioè da quelle concezioni non solo espressive del teatro moderno (Cechov, Strindberg, Stanislavskij e simili), e da esigenze innanzitutto culturali, in base alle quali il pubblico, dalla seconda metà dell'800, chiedeva l'elaborazione e l'allestimento di spettacoli sempre più significativi e *ben fatti,* che risultassero sia divertenti sia realistici, fornendo un senso di *meraviglioso*. Quest'orientamento richiesto a gran voce dal pubblico, quale fruitore degli spettacoli, parrebbe implicare la necessità contenutistica di non creare mondi favolistici distanti dalla vita reale e quotidiana, bensì do rappresentarla con tutto il carico di problemi e sofferenze che reca con sé, dal lavoro alla famiglia, passando per le differenze di classe e il rapporto fra povertà, ricchezza e ruoli sociali. Ma il cinema parrebbe essere anche capace di captare, prima di altri strumenti, fenomeni in stato embrionale e germinativo, trasformandosi in precursore dei tempi. Il cinema. dunque, sembrerebbe avere in sé la capacità di librarsi al di sopra di un universo "standardizzato", rivelando come emergano, a partire da una base condivisa e da un sentire comune, le differenze e le novità, anche laddove esse costituiscano un elemento di disordine, tali da giustapporsi, ma anche, talvolta, di sovrapporsi ad una cultura *abituale* e normativa.

In esso e negli spettacoli proposti, sembrerebbe sia rifluire il costante bisogno di rispecchiarsi in coloro che vengono percepiti come simili per riconoscersi come uguali, sia la capacità di intravedere il nuovo, il diverso, il *difforme*, l'elemento che esce fuori dalla norma standardizzata e dai canoni e su cui la coscienza umana individuale e il tessuto culturale pubblico e collettivo devono compiere delle scelte (accogliere o rifiutare). Il nucleo centrale di pensiero proprio del linguaggio cinematografico rivela così di essere aperto al nuovo, capace di *ficcarsi* nella profondità del sapere e delle pratiche umane, inducendo riflessioni *a catena* e disvelando possibili universi di significato. Se guardato dalla prospettiva delle scienze sociali, questo *medium* può rappresentare un ambito di osservazioni profonde, non occasionali ma strutturali, sui mutamenti della società e sugli orizzonti che questa persegue, conquista, accetta, in maniera differenziata a seconda del tipo di struttura sociale, o rifiuta[12]. Nevralgico anche l'apporto conoscitivo e interpretativo conferito dal ricorso alla letteratura.

Nell'800, il confine tra letteratura e sociologia appare sfumato: entrambe descrivono e provano a dare alcune chiavi interpretative del reale. Non è raro il caso di scrittori che inseriscano nei loro scritti concetti sociologici, divenendo sociologi *ante litteram* o di sociologi, come Auguste Comte, che, dopo un primo rifiuto, si trovino a dover riconoscere il ruolo interpretativo ed evocativo proprio della letteratura. A un certo punto, però, la sociologia afferma di possedere una netta differenza rispetto alla letteratura. Perché questa netta separazione? Perché vuole affermare una supremazia conoscitiva in nome della scientificità del suo sapere. Ciò la porta a discostarsi dalla letteratura, per avvicinarsi al metodo delle cosiddette scienze dure che, pur tuttavia, oggi riconoscono il *mito* dell'oggettività assoluta per quello che è: un *mito* appunto. Sicuramente sociologia e letteratura hanno un diverso modo di approcciarsi al reale ai fini conoscitivi. Infatti, la sociologia, anche quando prende in considerazione un dettaglio lo fa con lo scopo di soddisfare il *parassita* della conoscenza della realtà sociale. È questo, infatti, il suo scopo ultimo. La letteratura, invece, vuole valorizzare e mettere in primo piano il dettaglio. Il riavvicinamento tra questi due ambiti parrebbe essere siglato quando il confronto cessa di essere *scontro* per l'aggiudicazione della supremazia conoscitiva e diviene indagine che si focalizza su aspetti diversi del reale. In tal senso, la

letteratura potrebbe rivelarsi di grande utilità strumentale per la sociologia, poiché il suo occhio che si posa sulla realtà sociale, interpretandola, è in grado di mettere in evidenza alcuni particolari e personaggi importanti che, in quanto espressione di una peculiarità e attori sociali nevralgici, si rivelano di grande interesse per la sociologia stessa[13].

Disabilità fisica e mostruosità: un'equiparazione che si snoda tra passato e presente

Le persone con disabilità, in virtù della loro *deformità* e difformità rispetto a quanto prevede l'asse normativo, che fissa lo standard di ciò che è utile e indispensabile, sembrerebbero spesso, nell'immaginario individuale e collettivo, essere equiparati a esseri mostruosi. Un'operazione che sembrerebbe finire per negarne addirittura lo *status* umano. Il termine mostro indica un qualcosa che sembrerebbe essere portentoso, un prodigio o, al contrario, qualcosa di negletto e orripilante. Il *trait d'union* di entrambe queste connotazioni parrebbe essere l'avere connotazioni e proporzioni o sproporzioni fisiche, che non si conformano a norme e canoni prestabiliti[14]. Il mostro, a seconda dell'accezione scelta e della soluzione adottata a livello storico-sociale, sembrerebbe rappresentare qualcosa da occultare, nascondere, eliminare socialmente e fisicamente, o al contrario da mostrare quale monito per le coscienze a non deviare dai giusti canoni. Oggetto di custodia di tipo conservativo, onde essere esibito per far divertire i nobili e la corte o per impaurire le anime del volgo.

I mostri parrebbero fare la loro comparsa quando alla cosiddetta *soluzione di tipo 1*, illustrata da Claudio Roberti nel suo libro *L'Uomo A-vitruviano*, corrispondente a un'eliminazione fisica accompagnata da una serie di rituali, si sostituisce progressivamente, come già detto, quella di tipo conservativo, di tipo custodialistico prima, e *caritatevole* poi, con annessa ostentazione quale monito per le coscienze a non cadere e permanere nel peccato. I mostri così diventano fenomeni che si palesano e vengono esposti da altri individui. Fenomeni da baraccone, *freaks* o deformità, che vivono occultati nell'ombra, nascondendosi agli sguardi altrui. In questo frangente, durante il periodo medievale, caratterizzato da scelte *ibride* nelle soluzioni da adottare, dato che si ricorre ancora, in molti casi all'eliminazione fisica, ci si comincia anche a interrogare sulla possibile causa di queste *deviazioni della natura*. Le risposte sembrerebbero essere, spesso, di natura *mistico-esoterica*, facendo ricorso all'opera di *streghe* e levatrici in combutta con il demonio.

L'eliminazione fisica, in tal caso, appare essere duplice: per le streghe, infatti, era previsto il rogo, per i bimbi nati deformi la subitanea soppressione, pratica legittimata, fino al XVII secolo, dalla Santa Inquisizione[15]. Secondo la Chiesa, i mostri incarnano l'inconoscibile e la loro deformità costituisce un attentato alla ragione e all'ordine cosmico. *«Noi chiamiamo mostri* - scrive Agostino - *quelli che tali non sono secondo Iddio, il quale vede nell'immensità della sua opera l'infinità delle forme che vi ha compreso... Noi definiamo "contro natura" ciò che avviene semplicemente contro la consuetudine; ma in realtà non esiste niente che sia se non secondo la natura, qualunque cosa sia»*[16]. E inoltre: *«[...] Anche le deficienze non sono prive del loro ordine»*[17]. Per essere classificato come mostro, dunque, sembrerebbe bastare l'allontanarsi dalla "norma": potrebbe trattarsi di un individuo *tarato*, difforme o semplicemente vissuto come brutto, più alto o più basso della media, le cui abitudini, per scelta o per esigenza esistenziale e di salute, siano reputate diverse da quelle abituali[18].

A caratterizzare i *mostri* sembrerebbe essere l'inversione del rapporto di *kalokagathia* greco, dove alla bellezza era associata la bontà da intendersi come coraggio e valore in battaglia, non come capacità empatica e voglia di compenetrarsi nei sentimenti e nelle emozioni altrui, né in una sorta di *pietas.* Il mostro, invece è debole, *kakòs*, cioè cattivo, incapace di governare i propri istinti e di relazionarsi in maniera corretta agli altri e spesso a questa deformità fisica si associa la malvagità morale, intesa sia come aperta cattiveria sia come invidia o antipatia[19]. Le sue caratteristiche precipue sono rappresentate da: avere parti di sé che condivide con altri esseri umani come struttura anatomica, ma presenti in maniera deforme[20], da organi posseduti in eccesso o in difetto, o strutturalmente abnormi[21]. L'immaginario collettivo, in questo caso, si traspone nel mito greco-romano attraverso la figura dei ciclopi. Essi rappresenterebbero *simil-mostri*, perché giganteschi e dotati di un occhio solo. Il loro essere costretti a vivere nascostamente, secondo quanto riportano i miti, parrebbe anticipare un preciso *disegno geoculturale*, dove questi *fenomeni* verranno, con un eclatante passaggio dalla rappresentazione mitologica alla realtà fattuale, prima segregati, poi studiati in *laboratori protetti* e infine discriminati sessualmente[22]. E ancora il mostro può: avere parti che sono o ricordano componenti di altri esseri viventi e quindi che lo fanno equiparare a un uomo-bestia. Avere parti che sembrerebbero non appartenere ad alcun essere vivente e che lo rendono una sorta di alieno[23] o, anche, parti del corpo composte di materia inorganica, estranee per eccellenza, alla materia vivente, il che riconduce all'idea di una creatura *sub* o comunque *non umana*.

Nel suo libro *Ombre viventi. Nani, buffoni, mostri e altre creature del Secolo d'Oro*, Bouza Alvarez sottolinea come nel XVI secolo la venuta al mondo di un *mostro*, di un *deforme*, sia percepita come un segno di punizione divina, indicatore di imminenti disastri e calamità non solo per la famiglia in questione, ma anche per tutta la comunità e il territorio di appartenenza. Questo non solo getta discredito sulla famiglia e la espone a diverse forme di stigmatizzazione collettiva, ma rivela numerosi risvolti aberranti, caratterizzati da profonda disumanità. Ad esempio: la soppressione a furor di popolo, l'atto del seppellire vivi, o l'applicazione di collaudati *protocolli* come, ad esempio, lavacri e riti salvifici.

Nel 1500, a causa di esodi, guerre, sommosse, con correlati fenomeni di malnutrizione, scarsa igiene, malattie ed epidemie di massa, dagli esiti mortali o fortemente menomanti, la popolazione risulta decimata di una percentuale pari al 20 per cento. Tra quelli rimasti in vita, inoltre, le *ombre viventi*, questi *corpi abominevoli*, *mostruosità umane*, marginali di diverso tipo, costituivano un ulteriore 20 per cento del totale. In un clima caratterizzato da ignoranza e disperazione una possibile soluzione salvifica, dunque, sembra quella di cercare e sacrificare i *capri espiatori*. Nel XVII secolo, si cominciano a elaborare alcune *spiegazioni dei mostri*, attraverso le prime autopsie mediche, fondate sul metodo clinico e induttivo di *osservazione del paziente*, effettuate su quelli che vengono definiti come *deviazioni della natura*[24].

Con tali spiegazioni, però, sembrerebbe anche giungere una prima rozza e approssimativa parziale legittimazione a *esistere* per queste *deviazioni della natura.* Anche in base ad alcuni archetipi religiosi, derivanti dal marchio del *peccato originale*, si arriva, dunque, alla conclusione che il genere umano possa manifestarsi, talvolta, sotto forma di mostruosità. Antonio de Torquemada, ad esempio, ammette che possa accadere che i frutti del giardino terrestre siano *curiosi* e *difettosi*, non solo tra piante e animali, ma anche a livello di *mostri umani*. In continuità, si pone anche Isidoro de Sevilla, che muove da concetti agostiniani, sostenendo che i mostri non siano elementi *contra naturam*, per poi addentrarsi nei meandri di una dettagliata descrizione delle *deformazioni* fisiche. A questo punto, quindi, attraverso la manifestazione di un *utilitarismo tematico*, finalmente anche i mostri assumono una loro brutale *utilità sociale*. Da una parte, infatti, queste anime sfortunate e *dannate* parrebbero permettere a chi detiene il potere spirituale di ottemperare, con malcelata compiacenza, al compito di assolverle. Dall'altra, la vista delle loro deformità e della loro sofferenza costituisce un pauroso monito per il futuro: non sei tu ma avresti potuto esserlo e per il futuro, se devii dalla retta via, la situazione potrebbe cambiare.

Rispetto ai possibili atteggiamenti palesati nei confronti dei mostri ne abbiamo due antitetici: la repulsione, cioè il rifiuto di riconoscere questi *esseri* come appartenenti al consesso umano e, di conseguenza, l'allontanamento *coattivo* in nome della salvaguardia del benessere collettivo contro la mostruosità; e l'empatia, la *pietas*, la solidarietà umana, che sa trasformarsi in attrazione. Di solito, il mostro è avvertito come una presenza negativa, in quanto orribile alla vista e crudele nel comportamento, e questo parrebbe generare, nei più, una sorta di ribrezzo. Non sempre, tuttavia, è così. All'origine di una forma di attrazione, infatti, sembrerebbe esserci il concepire la *deformità* o, più in generale, la straordinarietà di tale essere come motivo di timore reverenziale, rispetto e compassione. A tale creatura, infatti, si attribuiscono spesso poteri sovrannaturali, oppure in lui si riconosce qualcosa di umano verso cui provare empatia, solidarietà, fratellanza, in nome di una comune e *riconosciuta* appartenenza al genere umano[25]. Tale creatura, però, nonostante una *radice* ontologica comune, è, spesso, vittima di un diverso destino, che la costringe a vivere un'esistenza sofferta e solitaria[26].

Nell'epoca contemporanea, tali esseri *mostruosi* parrebbero essere considerati *in esubero*, un termine coniato proprio dall'epoca moderna, inutili e non necessari, e in quanto tali eliminabili. In tal senso il termine *esubero* sembrerebbe indicare un bene privo di attrattiva e senza acquirenti o un *prodotto* imperfetto o difettoso, inutilizzabile. Il termine esubero, dunque, parrebbe condividere il suo spazio semantico con concetti come "scarti", "prodotti di risulta", "immondizie", "pattume" e, in definitiva, *rifiuti*[27].

Essi risultano essere non solo indesiderabili fisicamente e socialmente a causa del loro aspetto e della loro presunta incapacità di svolgere un ruolo sociale produttivo, ma anche costituire un problema finanziario, perché occorre "provvedere a loro", vale a dire lavarli, nutrirli, dar loro alloggio. Essi, infatti, non sembrerebbero possedere i mezzi idonei a garantirne una sopravvivenza autonoma, innanzitutto a livello biologico. Un onere economico e finanziario che parrebbe non far altro che alimentare l'intolleranza da parte di coloro che non concordano con questi *rimedi* di natura sociale e assistenziale, corroborando l'idea che le persone con disabilità oltre che *mostruose* e *inutili* e *improduttive*[28], e in quanto tali *in esubero*, risultino anche *parassitarie*, a danno degli interessi e del benessere della collettività. Non è un caso che questi esseri umani *in esubero* vengano definiti *ombre viventi*. Infatti, sembrerebbero essere ridotti a cose *sfocate* ed *escluse*, gettate nell'ombra, costrette su uno sfondo vago e invisibile. Essi infatti, non essendo conformi a un'idea, parrebbero, come già detto, portare il disordine o comunque impedire l'azione del riordinare positivamente l'ambiente. Ecco perché essi non appartengono più a *quel che è*, ma a loro è stata negata l'esistenza e uno spazio.

Quella legge che parrebbe decretare la conformità solo di alcuni individui a quanto stabilito dall'asse normativo di riferimento, parimenti sembrerebbe creare la categoria universale dell'*escluso* e un luogo, cui è vietato l'accesso agli altri, in cui relegarlo, istituendo così una discarica per quelli che vengano etichettati come *rifiuti umani*. L'escluso, nella definizione di Agamben, rifacendosi a quanto stabilito dal diritto romano, è un *uomo sacer*, la cui vita è priva di valore e che è fuori sia dalla giurisdizione umana sia da quella divina. In termini laici contemporanei, si potrebbe dire che egli non sia definito da leggi positive per quel che è e per il suo valore, nella sua inseità e non possieda diritti umani che precedano un *corpus* di norme cogenti per preservarne l'esistenza in vita. Infatti, nel tempo, tali norme hanno dovuto vietarne, coattivamente e facendo appello a principi etici, l'eliminazione fisica. A lui sembrerebbe essere comunque precluso, tuttora, uno *status* pieno di cittadino, non essendo reputato un prodotto utile, ed in quanto tale legittimato ad essere e ad agire, bensì uno *scarto*[29]. Quindi, l'escluso, essere inutile, molesto e mostruoso, parrebbe essere caratterizzato solo al negativo nell'immaginario collettivo, per quello che non è e non è *capace* di essere.

La persona con disabilità, caratterizzata come *mostruosa*, viene posta nell'allocazione dell'*altro*,irriducibile al sé, assieme al gruppo cui appartiene, perché, se ci si mette a tracciare confini, scavare fossati e innalzare muri, sormontati, fattualmente e metaforicamente, da filo spinato, l'inferiorità di un membro appartenente a una tribù *estranea* è e dovrà essere considerata e affrontata come se fosse un problema *insuperabile*, inciso nel *destino*, eterno e *insanabile*. Un'inferiorità che parrebbe corrispondere ad un marchio indelebile che si sottrae a qualsiasi possibilità di rimedio e sfugge a qualsiasi tentativo di *riabilitazione*[30]. Un'inferiorità che ha attraversato i secoli e le alterne vicende sociali e politiche. Nell'epoca del regime nazista, di fronte alle atrocità perpetrate nei confronti delle persone con disabilità ritenute dei *mostri*, ancora una volta i termini del discorso e dell'azione si invertono, inducendo l'essere umano pensante e senziente, prima ancora che lo studioso, a chiedersi chi fossero i veri mostri.

Infatti, dopo le sperimentazioni "selvagge" nelle colonie dell'Europa dell'Est i sogni di pulizia etnica vengono riportati in contesti di vita metropolitani. Le normali remore e barriere etiche sono attenuate a favore di un clima di *onirica* onnipotenza. Coloro sui quali si sperimenta, senza alcun freno morale ed etico, sono proprio i rappresentanti di quelle *vite indegne di essere vissute*. Anche grazie a tali esperimenti vengono affinati i criteri per decidere su sterilizzazione, aborto e castrazione, andando a stabilire chi abbia diritto a riprodursi e a nascere e chi no, in quanto equiparati a una razza *subumana*. Nel programma di eutanasia T4 vengono eliminati almeno 70mila anziani e persone con disabilità a causa di esperimenti dannosi, brutali e privi di senso, condotti sotto la maschera della scienza e della pseudoscienza, secondo i criteri di una dottrina scientifica di confine e dell'eugenetica, che andavano ben oltre qualsiasi ragionevole applicazione della biologia evolutiva. Un omicidio di massa, travestito da ricerca scientifica, troppo ampio e sistematico, nel voler eliminare tutte le vite ritenute "mostruose" e non degne di essere vissute, per essere decodificate solo come il frutto di azioni esercitate da meri individui devianti e sociopatici isolati. Atteggiamenti che stravolgono il senso della vita e della morte e che si estendono ben oltre il chiuso di un laboratorio, *colonizzando* la quotidianità e legittimando la mostruosità e l'orrore. Per Hitler le persone con disabilità, cui egli non sembrerebbe riconoscere il rango di esseri umani, sono simili a grosse e assetate sanguisughe, a parassiti usciti dai sogni peggiori, a virus, terribili demoni, a vampiri, a non morti, abituati a muoversi tra la putredine, il tanfo dei cadaveri, la sottomissione di sé, la debolezza, la malattia e la degenerazione. In quanto tali, sono ritenuti *nemici*. Nella sistematica operazione di *repulisti*, il ruolo svolto dall'immaginario sembrerebbe essere nevralgico, con una specifica mitologia *ad hoc*, che crea, sostiene e giustifica un certo assetto di potere. Infatti, nell'immaginario collettivo propugnato e nutrito all'insegna della ferocia, gli ebrei e quelle vite non degne di essere vissute penetrano, alla stregua di parassiti, sempre più a fondo nella loro vittima, essere umano o nazione che sia, succhiandone le ultime briciole di vita, nutrendosi del suo potere creativo e del suo slancio vitale, fino a portarla alla disintegrazione. L'idea del mostro parrebbe, quindi, essere supportata da una scienza, o per meglio dire da una pseudoscienza, di tipo esoterico.

Con la fine della guerra, il rapporto di forza sembrerebbe invertirsi e parrebbero essere i nazisti a essere oggetto di un processo di stigmatizzazione da parte degli stessi tedeschi. Sono loro ad essere investiti da un processo di *demonizzazione*, in base al quale vengono immaginati come belve, diavoli, mostri capaci di fingersi umani, in grado di arrivare a qualsiasi depravazione, anche a profanare cadaveri[31]. Potrebbe sembrare una temperie storica e sociale superata, frutto di epoche connotate dalla barbarie e dall'ignoranza ma così non è, se si pensa che negli anni '80, il portiere Astutillo Malgioglio, che sceglie di spendere i propri soldi e le proprie ferie per aiutare i ragazzi distrofici, una scelta consapevole e supportata da una forte idea di trasformazione sociale, viene sistematicamente isolato e diviene

vittima di indifferenza, insulti e di processi di stigmatizzazione. Secondo la feroce logica del branco, il suo impegno a favore dei più *esposti* a livello sociale, diventa il grimaldello per metterlo alla berlina. Lo si accusa di scarso impegno dato che *«Se stai sempre con gli handicappati, quanno ce pensi ar pallone?»*. L’acme si ha durante la partita Lazio-Vicenza, serie B, quando lo striscione in curva non lascia spazio alle interpretazioni. *«Torna dai tuoi mostri»***[32]**.

Lo spazio simbolico relazionale teso tra repulsione e fascinazione

Il canone del *bello e buono* greco nel XVII secolo sembrerebbe essere rivisitato in chiave teocratica iberica. Infatti, da una parte vi sono i *bei* normodotati, quelli che Roberti definisce vitruviani, perché conformi al canone di armonia e proporzione tra le forme elaborato da Vitruvio, dall’altra i *mostri* disabili. Uno *scontro* tra la bellezza e la bruttezza, la vita e la morte così, come appaiono esemplificate e incarnate, la salute e la malattia, la punizione e la grazia divine. A quanto riferisce Lope de Vega, a un certo punto si comincia, all’interno dei serragli, equiparabili a *fogne* e *discariche umane* in cui venivano *versati* gli scarti della società e le *ombre viventi*, in una situazione promiscua tra persone con disabilità acquisita, presente dalla nascita e altri tipi di esseri *inutili e dannosi*,a cercare di selezionare quelli maggiormente recuperabili e *rifunzionalizzabili*, che possano essere resi in qualche modo utili, da adibire nei vari palazzi nobiliari e poi a corte. In base a griglie selettive che vengono strutturate progressivamente su base territoriale, parrebbe rendersi possibile la selezione capillare di quei casi reputati più piccanti, campioni da prelevare ed ergere ad esempio, ostentandoli a palazzo per produrre *spectaculum*, appagando la curiosità, spesso morbosa, dei signori e assecondando e aumentando il loro divertimento.

I serragli costituiscono dei veri e propri *siti di giacenza* per questi disgraziati e *indesiderati,* in cui questi mostri vengono depositati o, al contrario, da cui sono prelevati per essere portati a palazzo o in strada a dare spettacolo di sé e della propria deformità, essendo considerati alla stregua di paradossi della natura, utilizzati e mostrati come esempi viventi di punizioni esemplari. Nei mercati e per le strade si espongono e vendono mostri d’ogni specie, spesso posti in anguste gabbie tra lamenti, disperazione ed escrementi Essendo i bambini e i nani particolarmente apprezzati e ricercati, qualche solerte medico si impegna nella ricerca di unguenti per fermare la sviluppo degli infanti. Ma, non trovandosi soluzioni farmacologiche abbastanza valide, l’espediente, di stampo ortopedico, più efficace rimane quello di rinchiudere i bambini in delle casse per farli crescere da nani. Infatti, questo tipo di persone con disabilità parrebbe generare una particolare forma di attrazione, sotto forma di un *feticismo patologico*, che equipara i nani a *marionette viventi*, adulti-bambini considerati *deliziosi* e *preziosi.* Un feticismo che sembrerebbe raggiungere punte orrorifiche con il collezionismo dei resti umani dei mostri passati a miglior vita, a mo’ di feticci o reliquie.

La fascinazione, spesso, parrebbe essere attivata, in particolare, da quei *mostri* con disabilità la cui menomazione possiede caratteristiche *gestibili*, in quanto utili per ragioni di *servizio* o *simboliche*,e per questo amati, protetti e vezzeggiati al pari di animali da compagnia**[33]**, o funzionali a soddisfare, nascostamente, alcuni inconfessabili desideri. Quest’attrazione, a tratti morbosa, sembrerebbe rientrare nel fascino esercitato dalle novità, la cosiddetta *neofilia* (amore del nuovo). La neofilia si contrappone alla *neofobia* (timore del nuovo). che si concretizza anche in una repulsione profonda per ogni forma di diversità. Al fondo, parrebbe esserci la convinzione che qualunque cosa non familiare sia potenzialmente pericolosa e vada avvicinata con cautela. Verrebbe da chiedersi: “Non sarebbe meglio se qualsiasi forma di novità, potenzialmente destabilizzante, venisse direttamente evitata?”. La risposta sembrerebbe essere no, perché questa scelta aprioristica comporterebbe il rischio di non avanzare nella conoscenza della realtà. Infatti, l’impulso neofilico parrebbe spingere l’individuo ad avvicinarsi a ciò che è sconosciuto, per conoscerlo e farne esperienza. In questo modo, potrebbe attuarsi una sorta di *normalizzazione* di vari tipi di fenomeni *perturbanti*, riconducendoli, almeno parzialmente, a ciò che appare familiare e noto e, in quanto conforme a norme sociali conosciuto e accettato, rassicurante o comunque gestibile.

A ben vedere, anche alcune forme di nevrosi, caratterizzate dal compiere sempre gli stessi movimenti stereotipati, potrebbero essere il frutto di un estremo tentativo di opporsi agli effetti eversivi di ciò che viene avvertito come non noto e non conosciuto. Una routine messa in atto, con intenti tranquillizzanti, da alcuni individui, in ambienti che loro percepiscono come caratterizzati da una carica di neofobia particolarmente intensa e potenzialmente sovvertitrice dell’ordine costituito, ed in quanto tale difficile da gestire, finirebbe, così, per sostituire l’equilibrio generativo tra neofobia e neofilia, generando un eccessivo attaccamento alle regole socialmente definite e traducendosi in un rigetto di ogni forma di differenza, percepita e trasformata in una *diversità mostruosa***[34]**. Tutto ciò che è considerato mostruoso ed equiparato a un rifiuto sociale sembrerebbe, parimenti, essere trattato come una cosa vile e spregevole. I rifiuti stessi, però, parrebbero possedere una natura ambivalente: divini e satanici, oggetto di attrazione e di repulsione, di ammirazione e timore. Il loro destino non parrebbe dipendere, richiamando il pensiero di Mary Douglas, da una loro natura intrinseca o da una logica interna, bensì dai progetti umani cui sono destinati, che li renderebbero ispiratori di ammirazione, timore o repulsione spingendoli a divenire rifiuti o, al contrario, reliquie**[35]**.

Se considerato come un rifiuto, il corpo *mostruoso* delle persone con disabilità è involucro che racchiude un essere *subumano*. Il corpo-organismo, infatti, non parrebbe rappresentare solo se stesso, cioè un corpo umano concreto, ma divenire anche, e soprattutto, un tassello che dev’essere collocato all’interno di una struttura sociale, in rapporto dialettico con il corpo sociale. Nel caso delle persone non disabili, che momentaneamente si ammalano, i loro “corpi abili”, momentaneamente impossibilitati a svolgere le mansioni sociali loro affidate, diventano lo spazio di incontro tra il medico e l’ammalato e suggellano una condizione accettata e *legittimata* a esistere, in quanto la difformità, nel sembiante e nei comportamenti, appare transitoria. Diverso è, invece, per i *mostri* con disabilità, per i quali lo stato di anomalia corporea, tale, in alcuni casi, da arrivare fino alle estreme conseguenze, è permanente.

I corpi hanno, quindi, sempre un “ruolo” per l’assetto sociale, che li inserisce in una catena significante e in un sistema di griglie di rappresentazioni sociali. Una concatenazione di significati collettivi che permette al corpo sociale di controllare e gestire i corpi individuali. Il corpo biologico è caduco ed è inevitabilmente destinato a morire: anzi, in taluni casi, per la struttura sociale sembrerebbe anche essere contemplata e accettata la possibilità che la morte sopraggiunga anzitempo. Ma alcuni corpi, in bilico tra la non nascita e la morte, a causa delle loro gravi limitazioni funzionali, sembrerebbero generare particolare sgomento all’interno del corpo sociale. La loro collocazione *ibrida*, infatti, parrebbe prospettare, con forza, la possibilità della morte dello stesso corpo sociale, eventualità che quest’ultimo non riesce a rappresentare, perché la morte di una formazione sociale costituirebbe un crollo di senso assoluto.

Di conseguenza, tendenzialmente, ogni formazione sociale, piccola o grande che sia, sembrerebbe propensa ad allontanare da sé l’immagine di un corpo malato, tanto più se sofferente in maniera permanente ed *evidente*, come nel caso di disabilità corporee che comportano palesi difformità rispetto agli aspetti fisici legittimati a esistere,o morente, in quanto lo *status* di questo organismo, in rapido disfacimento, e in quanto tale *mostruoso*, sembrerebbe richiamare implicitamente la possibilità della morte stessa del corpo sociale. In questo modo, la dimensione sociale si impossessa del destino dell'individuo/corpo, garantendo la sopravvivenza di alcuni al prezzo della *morte*, reale o simbolica, di altri, sotto forma di segregazione o comunque di processi di marginalizzazione, accompagnati

da sentimenti e manifestazioni di orrore o scherno, e dispiegando su questi ultimi la maestosità dei mezzi di cui le formazioni sociali dispongono, a livello di morfologia, fisiologia e comportamenti corporei consentiti e benvoluti. Al fine di socializzare ogni nuovo nato in maniera opportuna ed efficace, il senso della dimensione sociale va ribadito e rinegoziato, al fine di comunicare a quest'ultimo, in maniera rapida e inequivocabile, non solo il suo proprio posto e la sua specifica funzione nella struttura sociale, ma anche quello dell'*altro da sé*. Di conseguenza, ogni costrutto corporeo, con le sue peculiari caratteristiche, viene incasellato per essere funzionale alle esigenze di "riproduzione" del corpo sociale e al mantenimento dell'ordine e dello *status quo*.

Come nelle fiabe il trionfo delle virtù dell'eroe si ottiene attraverso lo scontro con l'antagonista brutto, subdolo e cattivo, che viene sconfitto e neutralizzato, parimenti la formazione sociale crea il costrutto del corpo deviante, per abnormità o stigma fisico, e del deviante, "marchiato" con una difformità (e deformità) comportamentale e sociale, funzionale alla vittoria dei corpi *normali*, desiderabili fisicamente e socialmente. Per devianza si intende lo scarto rispetto al corpo statisticamente "medio" ritenuto tale in base al modello dominante, una morfologia paradigmatica considerata "vincente" all'interno del gruppo e della formazione sociale di riferimento[36]. Dunque, nell'agone sociale dove si estrinseca l'immaginario individuale, che circolarmente si incorpora in quello collettivo, si gioca la partita tra coloro che parrebbero essere legittimati a esistere, in quanto affini, conformi, alla *norma*, e coloro che da quella norma si allontanano di una misura tale da essere definiti *mostri*. Il loro destino sociale, dunque, essendo posti *forzosamente* dalla parte *sbagliata* della barricata sociale, nel rapporto dialettico del tipo *noi-loro*, è quello di essere perseguitati ed eliminati fisicamente o di sublimare la persecuzione attraverso forme di ostentazione conservativa che funga da monito per le coscienze, insegnando sia ai *normali* sia ai deformi *mostruosi* la *giusta* lezione su chi siano e che posto sociale occupino e debbano occupare a suon di sofferenze eteroimposte e scherno. Le persone con disabilità, dunque, sembrerebbero diventare l'incarnazione e la misura del male, consacrando, per contrasto, l'idea che bene e bellezza appartengano alla dimensione delle persone che non sono disabili[37].

Nell'immaginario collettivo, trasmesso da una generazione all'altra attraverso lo strumento dei processi educativi, spesso alla difformità comportamentale e sociale si accompagna una deformità fisica, funzionale a corroborare la prima e a renderla visibile e prevedibile. Analogamente, al corpo deviante, marchiato dallo stigma fisico, parrebbero attribuirsi, altresì, comportamenti devianti, con conseguenze devastanti per l'individuo, come avviene, ad esempio, nel caso dell'attribuzione della colpa[38] e della cattiveria: perché il mostro non deve essere deforme solo nelle sembianze, ma anche nell'anima, caratterizzato da intenzioni mostruose e distruttive. Un'altra possibile interpretazione della duplice reazione nei confronti delle persone con disabilità, altalenante tra repulsione e timore o attrazione e feticismo, che sembrerebbe potersi affiancare a quella relativa all'equilibrio dinamico e *precario* tra istinti neofobici e neofilici, è quella inerente al riconoscimento di una similitudine, sulla base di una comune fragilità e di una comune radice umana, tra sé e coloro che appaiono *difformi* rispetto a quanto prescrive l'asse normativo. Se questa similitudine viene riconosciuta e accettata potrebbe nascere una spinta neofilica e attrattiva. Se, invece, viene negata, instaurando processi *fobici*, allora si paleserebbe la repulsione, Se, però, un equilibrato atteggiamento di interesse e curiosità dovesse sfociare in un'attrazione *morbosa*, in chiave feticistica, sembrerebbe che ci si trovi di fronte ad un'altra possibile faccia, seppur maggiormente celata, della repulsione, intesa come processo di stigmatizzazione in nome di una presunta inferiorità[39].

L'ostentazione dei *mostri* con disabilità, con l'intento di soddisfare una curiosità morbosa, e provocare sollazzo e dileggio, ha una sua peculiare declinazione nel fenomeno dei *freaks*, i fenomeni da baraccone, esposti per strada o nei circi. In quest'ambito un posto d'onore sembrerebbe riservato agli ermafroditi e ai gemelli siamesi. I primi sono considerati degli errori sessuali e corporei, rifacendosi al titolo del libro di John Money, laddove la normalità sessuale parrebbe essere un residuo dei tabù e della *pruderie* del vittorianesimo. Maggior fortuna, poi, sembrerebbe abbiano avuto i gemelli siamesi, forse perché essi incarnano il mistero del doppio senza implicazioni *oscene*. Secondo alcune testimonianze dell'epoca, sembrerebbe che essi abbiano solo due gambe e siano divisi dalla vita in su. Secondo altre, essi possedevano quattro gambe, quattro braccia e due teste. Quel che è certo è che i gemelli siamesi riescono a sedurre la corte non solo grazie alle loro deformità, ma anche grazie alla loro perizia nel suonare strumenti musicali, nel cantare e nel parlare spiritosamente varie lingue.

Nell'immaginario, tali individui sembrerebbero essere accomunati ad altri *mostri*, come i nani, gli irsuti, le persone mezzo uomini e mezzo donne, gli uomini-scheletri. La fobia espressa nei loro confronti, unita a una certa dose di fascinazione, potrebbe essere connessa al fatto che loro mettano in crisi il concetto di individualità, la separazione tra il Sé e l'Altro da sé, da cui alla fine l'individualità dipende. A ben vedere, dunque, essi parrebbero mettere in crisi l'unicità non già del corpo, bensì della coscienza e dell'anima dell'individuo[40].

Il contributo all'analisi proveniente dall'universo del cinema e della letteratura

Uno strumento fondamentale per cercare di comprendere i fenomeni sociali e mediare una serie di contenuti, indirizzandoli verso un pubblico trasversale, rifacendosi alle teorizzazioni proprie dell'interazionismo simbolico, parrebbe essere il romanzo. Il romanzo, infatti, sembrerebbe essere uno degli strumenti più adeguati per *penetrare* all'interno delle trame della realtà sociale, favorendo, al contempo, il *role taking*, cioè l'assunzione del ruolo dell'interlocutore, il riuscire a "mettersi nei panni dell'altro", per essere supportati nel compenetrarsi e nel padroneggiare il mondo delle di lui emozioni. Proprio per questo il romanzo è usato in molte contesti di descrizione, analisi, e persino terapeutici, che si occupano di soggetti considerati devianti, esclusi e/o disadattati socialmente. È importante sottolineare, però, che alcuni scrittori, nelle pagine dei loro romanzi, descrivono benissimo i meccanismi sociali, dimostrandosi bravi a coglierli, ma non teorizzano i relativi concetti. È un lavoro interpretativo e di concettualizzazione che, molto spesso, resta affidato allo studioso di scienze sociali il quale, andando a leggere alcune pagine *illuminate* e *illuminanti* ravvisa, *in nuce*, alcuni concetti di matrice sociologica e li sviscera.

Un libro nevralgico per descrivere i meccanismi discriminatori, intrisi di stereotipi e pregiudizi, che si attivano quando ci si relaziona a persone con disabilità, tanto più se il loro aspetto appare profondamente difforme da quello codificato, conosciuto e considerato accettabile e desiderabile a livello sociale, è *Stigma* di Erving Goffman, che getta una nuova luce proprio sui processi di stigmatizzazione, permettendo di comprendere i meccanismi relazionali e al contempo creando i presupposti per modificarli. In questo libro, l'autore racconta l'episodio di una ragazza che scrive una lettera alla rubrica dei cuori solitari e descrive la sua sofferenza perché, pur essendo brava a ballare, magra e avendo bei vestiti, che le compra il padre, nessuno la invita a ballare perché è senza naso. Secondo le teorizzazioni dell'autore, a far soffrire le persone con disabilità non sarebbe tanto il problema fisico quanto la messa al bando, il sentirsi marchiate come diverse. Parrebbe essere questo atteggiamento stigmatizzante ed escludente, non il deficit in sé, che impedisce o limita fortemente la vita sociale[41].

Anche il cinema, d’altronde, come già detto, è in grado di descrivere con grande immediatezza fenomeni e dinamiche sociali ma anche essere capace di disvelarne significati *altri*. Proprio per questo, si è scelto di analizzare alcuni racconti e romanzi, ma anche pellicole, che abbiano come protagonisti i *mostri* con disabilità. I mostri, rappresentati nel cinema e nella letteratura, ma anche nella peculiare declinazione del fumetto porno, parrebbero essere aberrazioni della natura. In passato, sembra che si cercasse di dare una spiegazione della loro esistenza, percepita come qualcosa di sconcertante, attraverso la teratologia. Come sarebbe potuto essere altrimenti spiegabile che la perfezione divina potesse consentire l’esistenza di orrori, aggiungendo un'ulteriore fonte di paura al già delicato, e in parte oscuro, mistero della nascita? I mostri che popolano la letteratura e le pellicole del Novecento sembrerebbero, però, non aver ereditato paure ancestrali e credenze antiche trasposte nella mitologia. Essi sono figli di paure nuove, di tipo sociale e politico, che si insinuano nell’immaginario contemporaneo, partorite dalla crisi permanente e dall’incertezza che attraversano tutto il Novecento, per poi allungare le loro ombre lunghe anche oltre. Sono, spesso, mostri dalla sessualità smisurata e quindi paurosa. Caratterizzati da un destino infelice, sembrerebbero avere sempre un lato sofferente e patetico, con un mondo *normale* loro ostile. Ma mettere in scena questi esseri deformi e devianti non parrebbe bastare a rassicurare, a riconciliare i normali con la vita di tutti i giorni e con i loro demoni. Il mostro sembrerebbe generare pena e repulsione, ma, parimenti, affascinare. Se in un passato lontano, secondo un’iniziale teratologia, la rappresentazione del mostro parrebbe essere collegata a un’aberrazione della natura, avvertita come minacciosa e insidiosa, accompagnata dalla paura della perdita della propria natura umana e da un profondo timore per la sessualità, soprattutto per quella agita da soggetti tradizionalmente considerati subalterni, a partire dall’Ottocento i mostri cominciano a essere connotati da risvolti sociali**[42]**.

Le persone con disabilità, equiparate a mostri per le loro membra deformi, sembrerebbero rappresentare l’alterità per antonomasia, l’Altro per eccellenza, rifacendosi a una mitologia piccolo borghese. Il mostro, quale incarnazione dell’Altro, sembrerebbe essere il concetto che, secondo Roland Barthes, più ripugna al buon senso, così da creare una vera e propria incapacità a immaginarlo. Inizialmente, sulla scorta della fiducia nel progresso propria del neopositivismo, sia l’industria del cinema sia la cultura di massa pensano che l’effetto disturbante legato alla diversità e all’alterità sia risolvibile attraverso un’operazione di *appropriazione*, di assorbimento, di omologazione, di normalizzazione *tout court*, che ridefinisca morfologicamente l’Altro assimilandolo all'identico, attraverso il ricorso agli strumenti offerti da una razionalità tecnologica. Ma l’eclisse del nemico, com’era prevedibile, non è destinata a durare. Infatti, già verso la seconda metà degli anni ’70, sembrerebbe riaffermarsi, sotto la crosta di una razionalità indebolita e squassata, un brusco ritorno al rimosso, che coagula attorno a sé tutte le angosce persecutorie dell’estraneità, creando una nuova e contemporanea mitologia del negativo. Parrebbe esserci bisogno di individuare, oggi come ieri, un nemico esterno, ben connotato e definito, su cui scaricare e cui attribuire la responsabilità delle proprie paure.

Il mostro parrebbe essere, inoltre, il simbolo. in negativo. di una sessualità paurosa e, quindi, non può essere che annientato ed ucciso**[43]**. A metà tra il deforme buffo e il buffone malvagio parrebbe porsi il gobbo Mecheri de *Il Palio dei Buffi* di Palazzeschi. Mecheri, indubbiamente, sembrerebbe peccare di perfidia verso i suoi simili, cioè gli altri gobbi. Li sbeffeggia, li dileggia, ma la sua, a ben vedere, non è una malvagità *tout court*, ma il disperato tentativo di appartenere al gruppo dei normali. Lui sa di essere assimilato a una fonte di disordine e malformazione fisica, etichettabile come sudicio, potenziale apportatore di contagio e dalla sessualità vorace, un *caos* capace di turbare lo *status quo*, a causa della sua mancanza di simmetria fisiologica, ma sa anche che la sua difformità è parziale, essendo sì basso, ma dritto e snello sul davanti. Lui è amato da tutti e non invidiato da nessuno nel mondo dei *normali*, che lo ricercano e reclamano per allietare la compagnia e dissetarsi a quella sorgente di giocosità. Per essere assimilato e inglobato nell’universo dei *normali* e completare il processo di normalizzazione parrebbe esserci, però, la necessità di ripudiare l’appartenenza gruppale ai gobbi e così, in questo tentativo di legittimazione e di ripudio della sua inferiorità sociale, Mecheri non si fa specie di ridere e beffarsi degli altri gobbi.

Richiamando Guglielmi, egli parrebbe voler confondere il proprio riso con quello degli *uomini normali* e, così facendo, escludersi dalla famiglia dei deformi, consacrando la superiorità di quanto socialmente prescritto dall’asse normativo di riferimento**[44]**. Quando però si renderà definitivamente conto che il processo di normalizzazione non può che rimanere monco, resterà escluso dai due gruppi. Ripudiato sia dai normali sia dai gobbi, inviso a se stesso e disperato per la sua ormai innegabile diversità, così orrorifica da non riuscire più a guardare neanche la sua stessa ombra, Mecheri verrà così degradato ad una condizione subumana, ridotto ad un cumulo di stracci, ammucchiati lungo un marciapiede, da cui emergono dei tentacoli simili a quelli posseduti da un animale ed una forma che ricorda quella di una viscida chiocciola gigantesca**[45]**. Al gobbo dal cuore malvagio, reso tale dal suo tentativo parossistico di inseguire il miraggio di una possibile legittimazione dell’appartenenza al mondo dei normali, la letteratura contrappone il nano gentile e inconsapevole del proprio aspetto e della propria goffaggine, che crede che la piccola nobile, al cui sollazzo è stato destinato in occasione del di lei dodicesimo compleanno, lo ami, visto che gli ha donato una delicata rosa bianca. Le farfalle, gli uccelli e le lucertole provano simpatia per lui e sostengono che non sia poi così brutto se si chiudono gli occhi e se non lo si guarda, Però, condividendo l’atteggiamento degli esseri umani, non possono fare a meno di schernirlo, dicendo che dovrebbero rinchiuderlo, sottraendolo alla vista, per tutta la vita, a causa del suo aspetto deforme e delle due gambe storte. Il piccolo nano, del quale narra il racconto *Il compleanno dell’infanta*, di Oscar Wilde, vuole solo amare e proteggere la bambina, portarla nei boschi, farle conoscere il bello della natura e vegliare sul suo sonno. La sua percezione della realtà si infrangerà di fronte all’immagine riflessa nello specchio, che gli rivela che lui stesso è il mostro. Di nuovo, però, sembrerebbe tornare, implicitamente, la domanda su chi siano i veri mostri. L’infanta, infatti, nel vedere il piccolo nano contorcersi e gemere dal dolore, lo prende ulteriormente in giro, assieme agli altri bambini, incitandolo a dare ulteriore mostra delle sue capacità recitative. Poi, quando viene appurato che il nano è morto, con il cuore spezzato, dà sfogo a tutto il suo animo *mostruoso* dicendo che, per il futuro, per il suo sollazzo, vuole avere, come marionette viventi, solo giocattoli senza cuore, così essi non vengano mai meno al loro ruolo di giullari e buffoni**[46]**.

Sul versante cinematografico si è scelto di analizzare quattro pellicole: *Freaks*, un film del 1932, diretto da Tod Browning. *La donna scimmia*, del 1964, diretto da Marco Ferreri, *The Elephant Man*, del 1980, diretto da David Lynch e *La forma dell’acqua*, del 2017, diretto da Guillermo del Toro. Il film *Freaks***[47]** comincia con un ammonimento: *«Questi mostri viventi provocano riso o ribrezzo, eppure, se la Natura beffarda avesse voluto, anche voi avreste potuto essere come loro!»*. Dei *Freaks*, i fenomeni da baraccone, si dice dovrebbe esistere una legge che impone di ucciderli appena nati o di rinchiuderli, celandoli alla vista, in quanto mostri, ma la proprietaria del circo sembrerebbe mostrare per questi esseri *deformi* e *difformi*, che equipara a bambini inconsapevoli, un’equiparazione stereotipata che appare tipica di quest’universo di senso e significato, uno sprazzo di umanità, dicendo loro di non aver paura. Rifiutati dal mondo, rappresentato da Cleo e dal suo amante Ercole, un uomo privo di scrupoli, prototipo di pomposa virilità, ma anche di totale assenza di empatia, i fenomeni da baraccone alimentano il loro reciproco senso di appartenenza e palesano di possedere un codice di comportamento, la cosiddetta *Legge dei freaks*, in base al quale promettono di difendersi l’un l’altro. I *freaks* si riconoscono come simili e sanno di essere contrapposti ai *normali*, da cui vorrebbero essere accettati ma che li deridono alle spalle, verso i quali, di conseguenza sembrerebbero nutrire un profondo senso di diffidenza più o meno evidente.

Di nuovo si affaccia la domanda: "Chi sono i veri mostri?". Cleo, infatti, come sottolineano i *freaks*, prova solo disgusto per Hans e per tutti loro. Nel loro: *«Non ci conoscere, ma se ne accorgerà»* sembrerebbe risuonare sia un richiamo a una comune radice di umanità, che permetterebbe, se solo si volesse, di rispecchiarsi per riconoscersi simili, sia una minaccia che allude alla punizione incombente per chi si è mostrato incapace di provare un sentimento di genuina fratellanza e di rispetto per l'altrui dignità. Anche Hans parrebbe essere consapevole, in fondo al suo cuore, della mostruosità che alberga nel cuore di Cleo, consapevolezza che si evince nella frase in cui sottolinea: *«Lei non si rende conto che sono un uomo con gli stessi sentimenti degli altri»*. A fargli eco la sua ex compagna Frida: *«Per me tu sei un uomo. Per lei sei solo qualcuno di cui ridere»*. La verità, infatti, si paleserà, in tutta la sua crudeltà, durante il banchetto di nozze di Hans e Cleo, quando quest'ultima, in un eccesso di repulsione, griderà: " Vi odio mostri schifosi! Mi fate schifo. Io non sarò mai una di voi […] Che cosa sei un uomo o un bambino? […] Sono io che ho vergogna di te! […] Devo farti giocare come un bambino?». Il film si conclude con la vittoria dell'amore tra Hans e Frida, che parrebbe rinsaldare il vincolo tra i *freaks* e quella parte del mondo dei *normali* capaci di mostrare empatia, solidarietà e reale umanità. Cleo, invece, verrà punita, divenendo il vero mostro e conformandosi, nelle fattezze, alla mostruosità che ha dentro.

Ne *La donna scimmia*[48], Antonio Focaccia, impresario di fortuna, decide di fare di Maria, una giovane orfana che vive in un orfanatrofio, nascosta alla vista della collettività, un fenomeno da baraccone, sottraendola, così, a un luogo sicuro, dove le è assicurato un piatto caldo. Costruisce un apposito *setting* dove la espone agli sguardi e ai tocchi indiscreti e pruriginosi del pubblico, la ostenta e la ridicolizza. Di fronte alle proteste della donna, che gli chiede rispetto e considerazione e si stupisce che non gli dia fastidio che alcuni sporcaccioni la tocchino, Antonio ribadisce: *«Tu non sei una donna: sei un fenomeno e basta!»* La riduzione di Maria a *cosa* da ostentare e dalla quale trarre guadagno, è un atteggiamento che sembrerebbe attraversare tutto il film, divenendo particolarmente feroce in alcuni passaggi, come quando Antonio vuole cedere la donna, per alcuni giorni, a uno studioso che si occupa di *fenomeni*. Lo pseudo-scienziato palesa subito la sua intenzione di voler studiare questi *esseri* dal punto di vista biologico. Maria viene così equiparata a un animale, non privo di timidezze, che a volte sembrerebbe palesare comportamenti umani. Ma lo studioso ha anche altri intenti torbidi: dopo essere stato rassicurato sul fatto che il *fenomeno* non abbia ancora avuto una vita sessuale, dichiara, infatti, di volerne studiare la capacità evolutiva e di volerla osservare nella sua reale vita affettiva.

Maria, vistasi privata della sua legittima condizione umana e della sua libertà di scelta e autodeterminazione, fugge, ma Antonio, per continuare a sfruttarla, riesce ad ottenere la possibilità di sposarla, salvo poi negarle l'accesso, in un primo momento, a un pieno esperimento della sua dimensione sessuale, adducendo come giustificazione il fatto che lei sia una bambina e certe cose non le possa capire e che il loro affetto possa essere solo quello esistente tra un fratello e una sorella. Ma Maria, testardamente e tenacemente, ribadirà sempre di essere una donna *tout court* e non un *fenomeno* e perorerà la legittimità della sua richiesta d'accesso alla sessualità, essendo loro marito e moglie a tutti gli effetti. Di fronte all'ennesimo tentativo di lucrare di Antonio, in occasione della scoperta della sua gravidanza, Maria si ribellerà, ribadendo la sua aspirazione a un destino di normalità e di accettazione per il figlio: *«Sei un porco… Pensi solo ai soldi… Sei tu che sei un mostro! Mio figlio lo porterò dai medici e lo farò curare. Farò tutto quello che non hanno fatto per me!»*. La pellicola si conclude con la morte di Maria e del figlio che ha partorito, *mostruoso* come lei, anche se Antonio rassicura la moglie morente sul fatto che le tante preghiere e invocazioni abbiano avuto effetto e che il bambino sia, come tanto agognato, normale e bello. Antonio, che in un primo tempo pare addolcito da un amore sincero, non perderà l'occasione per continuare a lucrare sui corpi della moglie e del figlio, anche dopo morti. Infatti, in un primo tempo ne cederà i corpi a un museo, affinché vengano imbalsamati ed esposti per amore della scienza. Poi, con un espediente, li reclamerà e riuscirà a ottenerne la restituzione, facendone, per l'ennesima volta, oggetto di esposizione per le strade.

A questo punto verrebbe da chiedersi: ma cos'è davvero la tanto decantata *normalità*? Il termine è profondamente connotato ideologicamente, secondo quanto sottolinea Zygmunt Bauman, e a ben vedere sembrerebbe indicare una rappresentatività o meno a livello statistico. I *normali*, dunque parrebbero essere coloro che appartengono a una maggioranza statistica. Gli *anormali*, invece, quelli che ricadono in una minoranza di tipo statistico, che non si conforma alla norma e che, quindi, presenta una dissimiglianza, una difformità[49]. Tale gruppo subalterno parrebbe, inoltre, costituire anche una minoranza di potere. *In The Elephant Man*[50] il dott. Treves, sottolinea: *«Nel corso della mia vita ho visto tante deformazioni fisiche e del volto dovute a lesioni e morbi, ma non ho mai incontrato una tanto e terribile degradata versione di un essere umano con anomalie congenite tali da essere chiamato uomo elefante»*.

Nella consapevolezza che la gente sviluppi un sentimento di paura per ciò che non riesce a capire, Treves, di fronte alla depravazione d'animo mostrata da tanti sedicenti esseri umani *normali,* si chiede, rispetto al suo proprio comportamento nei confronti di Merrick, *«Sono un uomo buono o un uomo cattivo?»*. John/Joseph, infatti, sembrerebbe essere costantemente al centro di una girandola di comportamenti mostruosi: lo prendono in giro, ne mostrano le deformità, per farlo deridere. Lo fanno bere, per farne zimbello e per simulare, in maniera grottesca e priva di empatia e umanità, quello che a John/Joseph parrebbe essere precluso nella vita reale e quotidiana: una bevuta con amici, quale rito di aggregazione, e il bacio di una donna quale segno di amore e desiderio. Non a caso, infatti, quel bacio arriverà da una prostituta, non per trasporto sincero, ma per schernirlo ulteriormente e ferocemente.

La negazione della legittimità dell'esistenza e del bisogno di appartenenza e accettazione, parrebbe avvenire anche quando il medico sottolinea come non sia in ballo l'accettare o meno un simile *essere* nella compagine umana, bensì l'accertarsi entro quanto verrà liberata la sua stanza, per occuparsi di casi davvero utili per i quali valga la pena adoperarsi. Il medico, dunque, sembrerebbe implicitamente evidenziare come sia inutile, e anzi inopportuno, spendersi per aiutare un essere *subumano* o addirittura ritenuto *non umano*. Appare quindi dannoso, perché sottrae risorse e tempo da dedicare a soggetti guaribili, adoperarsi per un essere fattualmente non *normalizzabile* e non curabile. Nella scena dell'inseguimento alla stazione, il protagonista, prima di svenire, esausto e spaventato, riafferma con forza e disperazione la richiesta di riconoscimento della sua natura umana: *«Io non sono un elefante, non sono un animale... Sono un essere umano»*. Merrick, dall'animo gentile e sofisticato, quindi, anela che venga riconosciuta la legittimità della sua esistenza e alla fine riesce a vivere uno "scampolo" di soddisfazione del suo bisogno di appartenenza, attraverso l'amicizia e la protezione offertagli da Treves, da sua moglie Ann e da Miss Kendall. Ma questo spiraglio di luce e autentica umanità non riesce a sottrarlo allo scherno, alla cattiveria, alla presa in giro feroce e all'esibizione nei circhi e nelle fiere delle sue deformità, a scopo di sfruttamento e ostentazione, per il sollazzo degli astanti e come monito per le coscienze. Alla fine Joseph/John, ormai allo stremo delle forze, deciderà di morire e lo farà dormendo nella posizione dei *normali*, una posizione che lo soffocherà, come lo hanno soffocato tutti gli schemi normativi, quelle regole decise dall'alto ed eteroimposte in nome di un processo di normalizzazione.

La possibilità di umanizzazione, come la pellicola sembra sottolineare, parrebbe essere possibile solo attraverso uno sguardo che è in grado di rispecchiarsi nell'uomo elefante, riconoscendone la gentilezza d'animo e riconoscendolo simile a sé, pur nelle evidenti diversità. A incarnare tale sguardo è l'attrice Miss Kendall che riporta l'uomo verso se stesso e verso la consapevolezza del suo valore, dicendo *«Signor Merrick lei non è affatto l'uomo elefante... È Romeo»*. L'ostentazione, a scopo lucrativo, sembrerebbe essere rappresentata dal malvagio e violento signor Bytes, e il rifiuto da parte della figura femminile, comportante l'interdizione alla sfera affettivo-sessuale, parrebbe incarnarsi nel terrore suscitato nelle infermiere dall'aspetto di John/Joseph, un orrore che costringe l'uomo

all'isolamento, allusione alla più ampia esclusione dalla compagine sociale e lo obbliga a sottomettersi alla necessità, eteroimposta, che egli viva segregato e nascosto agli sguardi. In un passaggio nevralgico della pellicola, Merrick viene invitato dal dottore a prendere un tè a casa sua, per fargli conoscere sua moglie Ann. Dopo un iniziale momento di sorpresa e titubanza, la donna gli porge la mano e l'uomo scoppia in lacrime perché non è mai stato *«trattato bene da una signora così bella»*. Infatti, la non accettazione, il rifiuto, la repulsione, sembrerebbero essersi palesati, per lui, sin dalla nascita, agiti da parte della sua prima donna di riferimento: la madre. Perché lei, con un viso d'angelo, come riflette John/Joseph, è rimasta sicuramente profondamente delusa dall'aspetto del figlio. *«Ma forse* - spera l'uomo - *se oggi mi vedesse con i miei nuovi amici, forse riuscirebbe ad amarmi anche così»*.

Se uno dei messaggi principali con cui si chiude il film *The Elephant Man* è che le regole imposte dall'asse normativo, che agiscono in maniera stigmatizzante ed escludente, finiscono per uccidere, privando un essere umano della legittimità dell'esistenza, ne *La forma dell'acqua*, il regista sembrerebbe tentare di sovvertire i canoni e gli schemi dell'immaginario dominante. Infatti, il mostro, in un'altra dimensione geografica e sociale, è una divinità venerata, ma in un Occidente feroce e stigmatizzante, assoggettato ai dogmi di capitalismo e normalizzazione, è un orrore che provoca, da una parte, curiosità morbosa, tale da essere studiato per *capirne* i meccanismi di funzionamento e, dall'altra, repulsione. A esserne sinceramente affascinata è, invece, Elisa, la protagonista, a sua volta etichettata come *diversa* e anormale e, in quanto tale, marginalizzata. In lei la forza della fascinazione si sostituisce all'istinto di repulsione. In questo caso, l'erotismo parrebbe esondare e rompere gli argini: non è convenzionale e stereotipato e, in virtù di questo cambiamento di percezione, anche colui che viene considerato, dai più, come un mostro può essere vissuto, da altri, come sensuale e desiderabile. Torna a palesarsi anche qui l'interrogativo su chi siano i veri mostri: quelli che nelle sembianze difformi rispetto a quanto detta l'asse normativo parrebbero tali, ma che si rivelano emotivi e compassionevoli, capaci di provare reale angoscia, tenerezza e dolcezza, o i cosiddetti normali, i furbi, i privilegiati, che hanno accesso a tutto e a tutti, ma che sembrerebbero incapaci di provare empatia**[51]**?

Come sottolinea del Toro, che prova, con la sua pellicola, a promuovere un possibile cambiamento culturale e di visione, un mostro potrebbe rappresentare anche qualcosa di erotico e sensuale e non solo un cattivo dal cuore tenero, cui piace esclusivamente il sesso perverso. Elisa, d'altro canto, sembrerebbe anelare fortemente a esprimere il suo desiderio sessuale, una pulsione che prende forma nei sogni, un mondo onirico in cui l'intera casa appare immersa nell'acqua, chiaro rimando simbolico alla sfera della sessualità. Infatti, in un'esistenza stagnante, ingabbiata in troppe regole, sembrerebbe essere proprio la possibilità di vivere la propria sessualità a poter restituire a Elisa l'occasione di vivere pienamente, immaginando altri orizzonti di significato. Ci si potrebbe addirittura chiedere se la stessa creatura marina sia un'emanazione del suo desiderio sessuale, espressione, in un mondo dalle connotazioni oniroidi, di una solitudine speculare alla sua. Uno strumento per sfuggire a una quotidianità logorante, frustrante, degradante? Verso il *mostro* sia la protagonista, incarnazione della bontà, sia l'antagonista, il cattivo per eccellenza, provano attrazione. L'uno ne è attirato morbosamente, così com'è affascinato da Elisa, che rappresenta l'altra individualità diversa e marginale della storia. L'altra prova per il diverso per antonomasia, in cui si rispecchia per riconoscersi, una sensualità profonda, addolcita da tenerezza e amore**[52]**.

La diversità, dunque, parrebbe incarnare paure ataviche, che assumono la forma di figure angoscianti e creature mostruose. Sembrerebbe riaffacciarsi alla coscienza l'equiparazione tra deformità fisica e devianza morale. Il timore di imbattersi nella malvagità dell'anima altrui, cui sembrerebbero far da specchio alcune istanze presenti nella propria stessa psiche, anche se ben nascoste e di cui sembrerebbe meglio non prendere coscienza, parrebbe incarnarsi in una serie di mostri. Il mostro spesso si acquatta, per poi emergere, nel buio degli abissi, tanto marini quanto dell'inconscio. È il caso di Gill-Man, creatura orrenda, ma al contempo seducente, che ben dialoga, in virtù di questa sua dualità, con le pulsioni di attrazione e repulsione che sembrerebbe in grado di generare in chi lo incontra. Questo essere riemerge dal fondo melmoso delle paludi amazzoniche, un habitat che parrebbe richiamare l'idea di una peste, di un verme, che vive da solo in luoghi deserti, ma fa ripetute incursioni tra gli esseri umani, portando con sé sudiciume e contagio**[53]**, per vivificare l'immaginazione erotica più ancestrale. Un mostro che, progressivamente, sembrerebbe essere oggetto di un processo di umanizzazione, vittima più che carnefice, animato da un desiderio frustrato di appartenenza e di riconoscimento. Non a caso, Gill-Man finisce schiacciato tra due universi da cui si sente escluso e a cui, di conseguenza, avverte di non appartenere. Ed è proprio l'archetipo di Gill-Man a essere protagonista de *La forma dell'acqua*. In un clima diverso, a livello storico-sociale, rispetto all'atmosfera che permea gli antesignani cinematografici, Guillermo del Toro parrebbe riproporre il tema del *sogno erotico* e del colloquio di amorosi sensi tra anime affini che sfocia in un *«amplesso tra diversi»***[54]**.

Demoni e mostri che dilaniano la mente e il corpo

I mostri, per le persone con disabilità, non sembrerebbero essere solo quelli a cui essi stessi sono equiparati, ma anche quelli che dilaniano il loro corpo e la loro mente e anima. "Demoni" interiori, dunque, che degradano ulteriormente l'organismo e corrodono l'anima a causa dell'immobilità forzosa e protratta, dell'impossibilità imposta di esprimere il proprio amore e il proprio desiderio, tale da generare un rifiuto per la vita stessa. Ne parla Bousquet quando si riferisce alla *bassezza* della sua infermità e alla meschinità dell'atteggiamento che egli pare avere assunto, con le sue pene che schiacciano i suoi desideri sotto il peso, duro come un macigno, di pensieri micidiali, che lo seguono come un'ombra scura, simile a quella che egli stesso è divenuto. Il suo corpo è equiparabile a una prigione di cui il pensiero forgia le catene**[55]**.

Questi sentimenti annichilenti che sembrerebbero avere origine dalla sua esclusione dalla bellezza del mondo portano l'autore a definirsi come infermo e spento, un *relitto*, mancante di forza e, quindi, inadeguato per ogni donna, poiché ogni presenza femminile parrebbe poter amare solo uomini forti. Il suo demone interiore lo separa dalla vera essenza di se stesso e la voluttà sembrerebbe trasformarsi in delirio. La condizione abominevole che l'autore parrebbe vivere è quella in cui egli debba diventare pienamente se stesso per distruggersi; conoscersi per potersi ripudiare. All'improvviso, egli si vede diventare un'ombra e nella notte fonda, nella quale si nasconde, osserva la sua nullità e la mediocrità dei suoi sentimenti. Una disperazione che giunge a far desiderare che gli occhi, la voce e la stessa vita abbandonino il suo corpo, in quanto infedeli e nemici. Dell'amore, dice che dovrebbe essere solo pazzo per essere il *suo* amore e che, dunque, occorre che quest'ultimo operi nell'ombra e si celi, persino alla consapevolezza che egli stesso ne ha. Poiché, data la bassezza della sua infermità, ammettere che un uomo come lui possa amare equivarrebbe a rinnegare l'amore stesso e a gettare un segno d'infamia sulla bellezza delle donne. L'essere amato sembrerebbe diventare per Bousquet oggetto di ossessione: prigioniero della sua ferita, dell'autopercerpirsi brutto, triste, mediocre anche nel dolore, e gettato in un angolo, lo studioso parrebbe riuscire a vedere la donna amata solo come l'immagine di ciò che a lui sarà sempre rifiutato, al pari di come gli viene negata la vita, nella sua reale essenza. Sembrerebbero connotare la sua condizione esistenziale uno stato fisico e psicologico mortifero, quale forma acuta di disgusto di sé, simile a quello che si prova per il pus in una piaga, e il sentirsi ridotto a niente. Bousquet si rimprovera aspramente l'aver potuto pensare che la felicità e l'amore, l'unione con la donna desiderata, possano appartenere a questo mondo e, in modo particolare, a un essere come lui, un uomo *mostruosamente* menomato, dalle membra paralizzate e dal petto malato. Schiavo della sua solitudine, egli vede il suo spirito infettarsi di immagini ogni giorno più avvilenti cosicché i rifiuti da parte della donna amata

sembrerebbero forgiare la sua anima a immagine delle deformità del suo corpo. Uno stato d'animo tale che quella che rappresenta la bellezza muliebre arriva a ferirlo e la sua delusione lo spinge a voler trascinare anche la donna al di sotto dell'umano. Per lui e la sua carne martoriata sembrerebbe esservi un'unica consapevolezza possibile: la vergogna per il suo essere e il fatto che per lui sia vergognoso amare[56].

Di dolore e dei demoni che dilaniano il corpo parla anche una giovane malata rara: il dolore di quello che ha irrimediabilmente perso, un dolore che non avrà mai fine. Un dolore che sarebbe troppo per qualsiasi essere umano e che sgorga dalle ferite che ricoprono il suo corpo e che non smetteranno mai di sanguinare. Un dolore accompagnato dalla paura di quello che nemmeno la volontà riuscirà a contrastare, mentre si pensa che se i propri interlocutori si sforzassero di mettersi nei panni di chi è malato, senza pietismi, provando, per una volta, a prendere su di sé il peso che la malattia obbliga a sopportare, capirebbero quanto sia difficile combattere ogni giorno con i mostri che distruggono il corpo, o fare i conti con gesti equiparabili ad altrettanti mortificazioni. Un dolore che parrebbe non poter ricevere consolazione perché alimentato dalla costante certezza che niente potrà mai cambiare, se non in peggio[57].

Conclusioni: come modificare la visione dominante

Dalla trattazione finora condotta appare chiaro che il tema della diversità, intesa come deformità non solo fisiologica ma anche morale, è trasversale a tutte le epoche e sembrerebbe connotare anche la contemporaneità, in maniera più nascosta e subdola, con improvvisi balenii di intolleranza estrema, ma comunque profonda e innegabile. Il mostro, ritenuto tale perché non vuole o non può conformarsi ai dettami imposti dall'asse normativo di riferimento, parrebbe sempre e comunque essere un reietto a livello sociale, apportatore di sciagura per sé e per la sua genia, sudicio e possibile agente di contagio, che, in virtù della sua orribile deformità fisica, potrebbe trovare un'eventuale utilità per la più ampia compagine sociale come strumento di sollazzo e, al contempo, di monito per le coscienze.

Il mostro, quale ricettacolo di paure ataviche ma anche di desideri inconfessati e inconfessabili, trova espressione nella letteratura e nelle pellicole cinematografiche, quale riflesso di uno specifico clima storico-sociale, ma anche di un orizzonte trasformativo temuto, o, al contrario, auspicabile, in nome della realizzazione di una più ampia giustizia sociale. I mostri sono figli della paura e, come sottolinea V.G. Rossi, è la paura a esistere in natura, essa viene da sé, non occorre andarla a cercare. Ecco perché è più facile avere paura che avere coraggio, un coraggio tale da affrontare i demoni partoriti dall'immaginario collettivo e individuale. Infatti se, richiamando Oscar Wilde, esistono tante realtà quante se ne possono inventare, parimenti esistono tante paure quante se ne possono immaginare. La paura stessa è un mostro, che l'essere umano partorisce e a cui, poi, si sottomette, facendosene spaventare e perseguitare. Essendo, però, una costruzione della mente umana, se da una parte non ci sono limiti alla potenziale creazione di paure, dall'altra tali costrutti possono essere destrutturati e superati[58].

Dunque, il cambiamento di visione parrebbe essere innanzitutto di tipo culturale, un mutamento che potrebbe passare attraverso un possibile utilizzo sistematico della pedagogia dell'ironia e della compensazione, ma anche di quella del controdolore, suggerite da un autore come Palazzeschi[59]. Se, infatti, nella pedagogia compensativa, la disabilità trova una forma di riscatto, che sembrerebbe equipararne il valore a quello della normalità; nella pedagogia del controdolore la deformità parrebbe assumere addirittura un valore catartico e salvifico, divenendo strumento che permette l'instaurarsi di un nuovo modo di vedere la realtà e l'affermarsi di fattuali valori di rinnovamento. La disabilità, quindi, sembrerebbe mettere in discussione i canoni convenzionali, proponendo un atteggiamento critico e provocatorio verso il sentire comune, fino ad affermare a una verità più alta. Palazzeschi, infatti, è forse l'autore italiano che più contribuisce a suggerire un nuovo modo di vedere, rappresentare e interagire con l'universo della disabilità, presentandolo non come perdita, ma come ricchezza e restituendogli, così, una piena dignità. Palazzeschi dà voce ai *buffi*, la cui diversità non si esplicita solo nella deformità fisica, ma che sono, sempre e comunque, simbolo di *altro*. In lui lo spazio attribuito alla diversità *tout court* diventa viatico di una critica radicale a un certo modo di pensare, convenzionale, bigotto e formalista, tutto appiattito sull'apparenza[60].

Esempi di cosa possa produrre questo cambio di visione, attuato già dal modo in cui l'individuo con disabilità vede se stesso, sembrerebbero essere presenti sia nella letteratura sia nel cinema. Si pensi ad esempio al personaggio di *Sor' Isabella*, protagonista di un ricordo de *Il piacere della memoria* (1964) di Palazzeschi. Ella è più forte del sentimento di disagio che sembrerebbe doverla spingere a fuggire e nascondersi. Nonostante il suo nanismo Sor' Isabella si mette in mostra, non vive reclusa, ma frequenta caffè alla moda, ride di gusto e deride chi la schernisce, mette in mostra le sue forme con abiti vistosi e sgargianti, ama ed è riamata dal suo bel Saulle. E proprio questo atteggiamento, questa *sfacciata* voglia di vivere, che la collettività parrebbe non perdonarle: il suo non rassegnarsi a essere una marginale, piangente e avvilita, oggetto di compassione, ma l'essere, invece, sempre più eccezionale e provocante. Se Sor' Isabella, infatti, mostrasse le sue ferite, probabilmente qualcuno le passerebbe le bende per coprirle e le offrirebbe, dall'alto, un aiuto, ma così non è. Ella, invece, rivendica i suoi diritti da attuare nella vita pratica e non solo da proclamare a livello teorico e questo suo atteggiamento, ritenuto presuntuoso, perché sfida una silloge di idee preconcette, sembrerebbe un boccone amaro da digerire per la società.

Il modo giusto di porsi nei confronti delle persone con disabilità parrebbe essere incarnato dallo sguardo del bambino protagonista del racconto, antitetico a quello adottato dall'universo degli adulti. Se gli adulti, infatti, suggeriscono ai propri figli un comportamento composto dettato non da accettazione vera, ma da compassione e buona educazione caritatevole, il bambino, vedendo che la donna ha la sua stessa altezza, prova per lei un'immediata e genuina simpatia e la percepisce, positivamente, come una palla policroma, un uccellino o una farfalla che salta e svolazza e uno scoiattolo che frugola. Il suo, dunque, non è un riso di scherno, bensì uno di profonda condivisione[61].

I canoni che sembrerebbe soffocare le forme e l'esistenza delle persone con disabilità rivelano tutta la loro natura squisitamente sociale, e non già inscritta in un ordine immutabile di natura, nel racconto *Il Paese dei ciechi*: infatti, in un mondo in cui le cose appaiono organizzate e vissute in base ad un ordine che asseconda le necessità e le percezioni di chi è nato cieco o ha perso progressivamente la vista, ma non ha memoria del tempo in cui vedeva, il personaggio folle, lontano dai canoni sociali, capace di suscitare scandalo e in conseguenza di ciò, marginalizzato, dotato di un intelletto poco sviluppato ed equiparato a un selvaggio, sembrerebbe essere Nùnez, che è dotato, contrariamente agli altri, di un organo dalle palpebre che sbattono. Un organo ritenuto dagli abitanti del villaggio responsabile di un deterioramento fisiologico che si riverbera in un comportamento ritenuto così anomalo e destabilizzante, a livello sociale, da richiedere l'applicazione di una soluzione estrema ai fini del processo di normalizzazione: l'eliminazione, con una piccola operazione chirurgica, di quelle piccole e strane cose chiamate occhi che, essendo malate, sono causa di alterazione e distrazione e disturbano il funzionamento cerebrale [62].

A livello cinematografico, infine, un personaggio che utilizza il proprio aspetto, definito mostruoso da chi lo deride a tal punto da suggerirgli di camminare con una maschera a coprirgli il viso, per mostrare, invece, il proprio valore e divenire, progressivamente, un esempio, e addirittura una sorta di eroe per il gruppo-classe, è Auggie, diminutivo di August, il bambino affetto da una grave anomalia cranio-facciale, protagonista della pellicola *Wonder*[63]. Auggie sa di non avere un aspetto del viso *normale* e di non essere un normale bambino di dieci anni: proprio per questo, i suoi compagni inizialmente lo osservano da lontano, con diffidenza, ostilità e uno sguardo pieno di giudizi e pregiudizi. Il gruppo dei pari, però, alla fine lo accetta perché impara a conoscerlo e a non fermarsi alle apparenze, contagiato dalla sua voglia di vivere, dalla sua creatività, dal suo spirito sempre allegro. August, dal canto suo, non si vergogna di ciò che è e conosce il suo valore, grazie anche all'atteggiamento della sua famiglia, che l'ha cresciuto nell'amore e in un clima di accettazione. Il piccolo protagonista si sente un eroe di fronte ai suoi compagni, un esploratore che ha piantato la sua bandiera su un pianeta inesplorato, perché lui affronta e sta vincendo la sua sfida con il mondo esterno e con le persone che lo abitano. È uscito dal nido caldo, protetto e rassicurante, costituito dalla sua famiglia, e ora è all'esterno, esposto alla pioggia costituita da cattiverie, prese in giro e insulti, ma lui non si sottrae al confronto, rimane fuori, esplora, vive e rischia. Si comporta con naturalezza nei confronti dei suoi compagni e cerca, laddove necessario, di dare consigli. Vuole *esserci*, vuole partecipare, vuole essere accettato dal gruppo e per farlo deve far conoscere la sua parte interna, i suoi pregi. Deve avere un atteggiamento che faccia capire ai suoi coetanei il suo reale modo di essere e che li porti a superare la diffidenza e la paura verso il suo aspetto esteriore, così diverso da quello che per i bambini è *normale*, in quanto familiare e noto, e a cui sono abituati.

Il cambiamento di visione e interazione reciproca, dunque, potrebbe passare attraverso quello che Bertrand Schwartz, nel suo *Modernizzare senza escludere*, definisce ascolto partecipante, tale da riuscire a capire le rappresentazioni degli altri e a saperle restituire ai protagonisti nella loro autenticità. Un ascolto che sembrerebbe potersi tradurre nella scoperta di una narrazione partecipante, dove il protagonista di ogni percorso esistenziale possa raccontare la propria visione della realtà, senza imporla, ma cercando di farla capire, nel profondo, al proprio interlocutore[64].

Bibliografia

Libri

Bauman Zygmunt, Mazzeo Riccardo, *Conversazioni sull'educazione*, Erickson, Trento, 2011.

Bauman Zygmunt, *Vite di Scarto*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

Bousquet Joe, *Tradotto dal silenzio*, Marietti 1820, Genova, 1999.

Canevaro Andrea (a cura di), Goussot Alain, *La difficile storia degli handicappati*, Carocci, Roma, 2005.

Cantarella Eva, *Secondo Natura. La bisessualità nel mondo antico*, Feltrinelli, Milano, 2016.

Cardini Franco, *Il lungo, profondo, luminoso Medioevo di Jacques Le Goff* in Omaggio a Jacques Le Goff.

Codeluppi Vanni (a cura), *Mostri. Dracula, King Kong, Alien, Twilight e altre figure dell'immaginario*, Franco Angeli, Milano, 2013.

D'Ippona Agostino Aurelio, *Controversia Manichea e Libero arbitrio*, Libro III.

D'Ippona Agostino Aurelio, *La genesi alla lettera*, Libro incompiuto 5.25.

Fiedler Leslie, *Freaks. Miti e immagini dell'Io segreto*, Il Saggiatore, Milano, 2009.

Giovannini Fabio, *Mostri: protagonisti dell'immaginario del Novecento: da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg,* Castelvecchi, Roma.

Jabès Edmond, *Il libro dell'ospitalità*, Raffaello Cortina, Milano, 2017.

Kurlander Eric, *I mostri di Hitler. La storia soprannaturale del Terzo Reich,* Mondadori, Milano, 2018.

Morris Desmond, *La scimmia nuda*, Bompiani, Milano, 1992.

Nardone Giorgio, *Oltre i limiti della paura. Superare rapidamente le ossessioni, le fobie, il panico*, BUR – Rizzoli, Milano, 2018.

Palazzeschi Aldo, *Il controdolore*, Millelire Stampa Alternativa, Viterbo, 1994.

Palazzeschi Aldo, *Il palio dei buffi*, Mondadori, Milano, 2002.

Roberti Claudio, *L'uomo a-vitruviano. Analisi storico-sociologica. Per altre narrazioni delle disabilità nel sistema-mondo*, Aracne, Roma, 2011.

Sebenico Sara, *I mostri dell'Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi e animali fantastici,* EUT Edizioni, Università degli studi di Trieste, 2005.

Wells Herbert George, *The Country of the Blind and Other Stories*, 1911.

Wilde Oscar, *Il compleanno dell'Infanta,* in *La casa dei melograni,* (1891).

Riviste

Cardini Franco (2014), *Jacques Le Goff. Un ricordo*, in «Nuova Rivista storica», XCVIII, 3.

Fadini Ubaldo, L*a paura e il mostro. Linee di una "filosofia della simpatia"*, in «Atque», n. 23-24, maggio 2001- giugno 2002.

Pozzi Enrico (1994*), Per una sociologia del corpo*, in «Il corpo», vol. 1, n. 2, marzo 1994.

Rebuffo Cristina (2015) *Recensione a René Girard, Miti d'origine. Persecuzioni e ordine culturale* in *(Non-)Violenza pubblica e giustificazione religiosa.* «Lessico di etica pubblica»,2.

Sparano Eleonora (2018), *L'immagine del male che seduce. La potenza degli amplessi acquatici dal mito di Cthulhu passando per Gill-Man fino a La forma dell'acqua,* in «Isha Magazine», n. III, Luglio.

Contributi tratti da convegni

Rosalba Perrotta, convegno *Colloqui inserzionisti 2*, 11 novembre 2015, Dipartimento di Scienze Politiche, Sociali e della Comunicazione dell'Università di Salerno.

Articoli e materiali dal web

Caputo Eleonora (2018), *Il muro*, in: *http://alidiporpora.it/il-muro/.*

Caron Mauro (a cura), (2018), *Il favoloso mondo di Elisa e del mostro della laguna nera*, in: *https://intothewonderland.weebly.com/hollybloog-cosa-cegrave-da-vedere/il-favoloso-mondo-di-elisa-e-del-mostro-della-laguna-nera#.*

Frezza Gino (2015) *Cinema e società: nodi ancora irrisolti*, pubblicato su *mediascapesjournal.it*.

La Bestia (2018) '*La forma dell'acqua': amore e sesso in fondo al mare,* in *https://www.rollingstone.it/cinema/news-cinema/la-forma-dellacqua-amore-e-sesso-in-fondo-al-mare/402590/.*

Mostro in *Wikipedia, L'enciclopedia libera*, in: *https://it.wikipedia.org/wiki/Mostro*.

Pagani Malcom (2008), *Storia di Astutillo Malgioglio, il portiere che difendeva gli ultimi,* in: *http://www.superando.it/2008/12/19/storia-di-astutillo-malgioglio-il-portiere-che-difendeva-gli-ultimi/.*

Film

Browning Tod, *Freaks*, 1932.

Chbosky Stephen, *Wonder,* 2017.

Ferreri Marco, *La donna Scimmia*, 1964.

Lynch Davd. *The Elephant Man*, 1980.

Notes

[1] Jabès Edmond, *Il libro dell'ospitalità*, Raffaello Cortina, Milano, 2017, p. 13; p. 20; p. 22.

[2] Cfr. Roberti Claudio, *L'uomo a-vitruviano. Analisi storico-sociologica. Per altre narrazioni delle disabilità nel sistema-mondo*, Aracne, Roma, 2011, pp. 70-92.

[3] Cfr. Canevaro Andrea (a cura di), Goussot Alain, *La difficile storia degli handicappati*, Carocci, Roma, 2005, pp. 18-19.

[4] Cfr. Rebuffo Cristina (2015) *Recensione a René Girard, Miti d'origine. Persecuzioni e ordine culturale* in *(Non-)Violenza pubblica e giustificazione religiosa. «*Lessico di etica pubblica*»,* 2, pp. 110-111.

[5] Cfr. Rebuffo Cristina (2015) *Recensione a René Girard, Miti d'origine* cit., pp. 111-113.

[6] Morris Desmond, *La scimmia nuda*, Bompiani, Milano, 1992, p. 79.

[7] Cfr. Canevaro Andrea, Goussot Alain, *La difficile storia degli handicappati* cit., p. 14.

[8] *Ibidem*, pp. 19; 22-23; 27; 31; 33-34.

[9] *Ibidem*, p. 189.

[10] Cardini Franco, *Il lungo, profondo, luminoso Medioevo di Jacques Le Goff* in Omaggio a Jacques Le Goff, p. 952, consultabile in: *https://core.ac.uk/download/pdf/53358228.pdf.* Questo saggio riprende, in parte, alcuni temi toccati nel precedente contributo: Jacques Le Goff, *Un ricordo*, in «Nuova Rivista storica», XCVIII, 2014, 3, pp. 1097-1111.

[11] Cfr. Canevaro Andrea, Goussot Alain, *La difficile storia degli handicappati* cit., p. 190.

[12] Frezza Gino (2015) *Cinema e società: nodi ancora irrisolti*, pubblicato su *mediascapesjournal.it* e disponibile al seguente link: *https://ojs.uniroma1.it/index.php/mediascapes/article/viewFile/13085/12896.*

[13] Longo Mario (2006), *Sul racconto in sociologia. Letteratura, senso comune, narrazione sociologica*, in «Nomadas. Revista de Ciencias Sociales y Juridicas», Revistas Científicas Complutenses, vol. 14, n. 2, reperibile in: *https://webs.ucm.es/info/nomadas/14/marianolongo_it.pdf.*

[14] La definizione di *mostro* è rinvenibile in *Wikipedia, L'enciclopedia libera*: *https://it.wikipedia.org/wiki/Mostro.*

[15] L'analisi storico sociologica di vari tipi di soluzione adottata è tratta da Roberti Claudio, *L'uomo a-vitruviano* cit.,p. 68; pp. 70-72.

[16] Moretti Felice (a cura di), (2004), *Immaginario medievale: Fra mirabilia e terribilia* in: *https://www.mondimedievali.net/Immaginario/framirabilia.htm*.

[17] D'Ippona Agostino Aurelio, *La genesi alla lettera*, Libro incompiuto 5.25. Per ulteriori approfondimenti si veda anche *Controversia manichea e libero arbitrio* (Libro III).

[18] Ci si rifà a quanto enunciato in Sebenico Sara, *I mostri dell'Occidente medievale: fonti e diffusione di razze umane mostruose, ibridi e animali fantastici,* EUT Edizioni*,* Università degli studi di Trieste, 2005, p. 29. Il contributo è reperibile in: *https://www.openstarts.units.it/handle/10077/5151*.

[19] Le caratteriste dell'individuo maschio adulto nell'antica Grecia a Roma, da cui, per un processo di sovvertimento dei canoni del *kalòs kai agathòs*, sono tratte le caratteristiche *mostruose* delle persone con disabilità, sono rinvenibili in Cantarella Eva, *Secondo Natura. La bisessualità nel mondo antico*, Feltrinelli, Milano, 2016, p. XII; pp. 7-8.

[20] Questi tratti sono riproposti in pellicole cinematografiche come *Il Gobbo di Notre Dame* o il personaggio parodiato di Igor in *Frankenstein Junior.*

[21] Questo tipo di caratterizzazione del mostro, *l'altro* per eccellenza, è riproposto in pellicole come *King Kong* o in film i cui protagonisti siano gli *orchi.*

[22] Cfr. Roberti Claudio, *L'uomo a-vitruviano* cit., p. 61.

[23] L'aspetto della persona con disabilità parrebbe essere reso *alieno* e, per alcuni versi, mostruoso, anche dall'uso coattivo di ausili come tutori, cannule, respiratori, mascherina e stampelle.

[24] Cfr. Roberti Claudio, *L'uomo a-vitruviano* cit., pp. 73-75.

[25] In tali casi, però, il concetto di *mostro* si sovrappone e stratifica con quello di *freak*, come avviene per *Elephant Man*, *Edward mani di forbice* e, per l'appunto, i fenomeni da baraccone di *Freaks*.

[26] Le caratterizzazioni del *mostro* e i vari atteggiamenti e comportamenti e atteggiamenti assunti sono stati rielaborati rifacendosi alla trattazione tratta da *Wikipedia, L'enciclopedia libera*, in: *https://it.wikipedia.org/wiki/Mostro*.

[27] Cfr Bauman Zygmunt, *Vite di Scarto*, Laterza, Roma-Bari, 2007, pp. 17-18.

[28] Un'improduttività sociale e lavorativa che, per una sorta di *effetto alone*, finisce per essere proiettata ed estesa anche al campo della capacità riproduttiva e sessuale fino a negare la legittimazione a riprodursi.
[29] Ci si rifà, rifunzionalizzandolo rispetto a quanto esposto nella nostra trattazione, a quanto enunciato in Bauman Zygmunt, *Vite di Scarto* cit., pp.24-25; pp. 41-42.
[30] *Ibidem* pp. 43-44.
[31] Cfr. Kurlander Eric, *I mostri di Hitler. La storia soprannaturale del Terzo Reich,* Mondadori, Milano, 2018.
[32] Pagani Malcom (2008), *Storia di Astutillo Malgioglio, il portiere che difendeva gli ultimi,* in: *http://www.superando.it/2008/12/19/storia-di-astutillo-malgioglio-il-portiere-che-difendeva-gli-ultimi/*
[33] Cfr. Roberti Claudio, *L'uomo a-vitruviano* cit., pp. 83-85; p. 122.
[34] In questa argomentazione ci si rifà a quanto enunciato in Morris Desmond, *La scimmia nuda* cit., pp. 79-85.
[35] Si è rifunzionalizzato, rispetto al tema trattato, quanto espresso in Bauman Zygmunt, *Vite di Scarto* cit., p. 29.
[36] Cfr. Pozzi Enrico (1994*), Per una sociologia del corpo*, in «Il corpo», vol. 1, n. 2, marzo 1994, p. 109; 120. Il contributo è consultabile al seguente link: *http://www.enricopozzi.eu/pubblicazioni/ilcorpo/Perunasociologiadelcorpo.pdf.*
[37] Cfr. Roberti Claudio, *L'uomo a-vitruviano* cit., pp. 77-79.
[38] Cfr. Pozzi Enrico (1994*), Per una sociologia del corpo*, *Il corpo* cit., pp. 141-142.
[39] In merito al palesarsi di processi fobici e di attrazione morbosa in chiave feticistica ci si rifà a quanto enunciato in Roberti Claudio, *L'uomo a-vitruviano* cit., p. 79.
[40] Cfr. Fiedler Leslie*, Freaks. Miti e immagini dell'Io segreto*, Il Saggiatore, Milano, 2009.
[41] Quanto riportato si rifà a un contributo di Rosalba Perrotta, convegno *Colloqui inserzionisti 2*, 11 novembre 2015, Dipartimento di Scienze Politiche, Sociali e della Comunicazione dell'Università di Salerno. Per un approfondimento tematico si veda anche Goffman Erving, *Stigma*, Ombre Corte, Verona, 2003.
[42] Ci si rifà, rifunzionalizzandole rispetto al tema di questa trattazione, alle argomentazioni contenute in Giovannini Fabio, *Mostri: protagonisti dell'immaginario del Novecento: da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg,* Castelvecchi, Roma, 2003, pp. 6-9; p. 85: In merito si veda anche Fadini Ubaldo, L*a paura e il mostro. Linee di una "filosofia della simpatia"*, in «Atque», n. 23-24, maggio 2001- giugno 2002.
[43] Cfr. Codeluppi Vanni (a cura), *Mostri. Dracula, King Kong, Alien, Twilight e altre figure dell'immaginario*, Franco Angeli, Milano, 2013, pp. 77-78.
[44] Cfr. Canevaro Andrea, Goussot Alain, *La difficile storia degli handicappati* cit., pp. 146-149.
[45] Palazzeschi Aldo, *Il palio dei buffi*, Mondadori, Milano, 2002.
[46] Wilde Oscar, *Il compleanno dell'Infanta,* inserito nella raccolta di racconti *La casa dei melograni,* (1891). La versione integrale è consultabile online in: *http://zerkalo-mitomania.blogspot.com/2013/06/il-compleanno-dellinfanta-versione.html.* Per un approfondimento interpretativo si veda anche Canevaro Andrea, Goussot Alain, *La difficile storia degli handicappati* cit., p. 150.
[47] Browning Tod, *Freaks*, 1932.
[48] Ferreri Marco, *La donna scimmia*, 1964.
[49] Bauman Zygmunt, Mazzeo Riccardo, *Conversazioni sull'educazione*, Erickson, Trento, 2011, p. 80.
[50] Lynch David, *The Elephant Man*, 1980.
[51] Ci si rifà a quanto espresso in La Bestia (2018) '*La forma dell'acqua': amore e sesso in fondo al mare,* in *https://www.rollingstone.it/cinema/news-cinema/la-forma-dellacqua-amore-e-sesso-in-fondo-al-mare/402590/.*
[52] Ci si rifà alle argomentazioni espresse in Caron Mauro (a cura), (2018), *Il favoloso mondo di Elisa e del mostro della laguna nera*, in: *https://intothewonderland.weebly.com/hollybloog-cosa-cegrave-da-vedere/il-favoloso-mondo-di-elisa-e-del-mostro-della-laguna-nera#.*
[53] Per l'idea dell'essere che vive isolato ed è reputato sudicio e apportatore di potenziale contagio, si veda Canevaro Andrea, Goussot Alain, *La difficile storia degli handicappati* cit., p. 146.
[54] Cfr. Sparano Eleonora (2018), *L'immagine del male che seduce. La potenza degli amplessi acquatici dal mito di Cthulhu passando per Gill-Man fino a La forma dell'acqua,* in «Isha Magazine», n. III, Luglio, pp. 21-23.
[55] Cfr. Bousquet Joe, *Tradotto dal silenzio*, Marietti 1820, Genova, 1999, pp. 15; 57-59.
[56] *Ibidem* p. 4; pp. 6-9, p. 15; pp. 58-60; pp. 62-64.
[57] Cfr. Caputo Eleonora (2018), *Il muro*, in: *http://alidiporpora.it/il-muro/*
[58] Nardone Giorgio, *Oltre i limiti della paura. Superare rapidamente le ossessioni, le fobie, il panico*, BUR – Rizzoli, Milano, 2018, p. 7.
[59] Per un approfondimento sul tema della pedagogia del controdolore si veda Palazzeschi Aldo*, Il controdolore*, Millelire Stampa Alternativa, Viterbo, 1994.
[60] Cfr. Canevaro Andrea, Goussot Alain, *La difficile storia degli handicappati* cit., pp. 154-156.
[61] *Ibidem,* pp. 150- 154.
[62] Wells Herbert George, *The Country of the Blind and Other Stories*, 1911, leggibile in: *https://www.unich.it/progettistisidiventa/REPRINT-INEDITI/Wells-PAESE-DEI-CIECHI.pdf.* La soluzione dell'operazione chirurgica per eliminare gli occhi è proposta, in particolare, a pp. 23-24.
[63] Il film *Wonder*, diretto dal regista Stephen Chbosky, è uscito nel 2017.
[64] Canevaro Andrea, Goussot Alain, *La difficile storia degli handicappati* cit., p. 15.

M@GM@ ISSN 1721-9809
Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali
Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania Rvisita a carattere scientifico ANVUR Area 14
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia

Osservatorio Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica
Email: info@analisiqualitativa.com
Site Web: www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catania - Italy

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO / VOL.16 N.3 2018

L'immaginazione e il potere: il ’68 tra Usa, Italia e Germania

Luca Benvenga

magma@analisiqualitativa.com
Dottorando in Human and Social Sciences all'Università degli Studi del Salento; cultore della Materia, corso di laurea in Sociologia, Università degli Studi del Salento; laurea in Sociologia e Ricerca Sociale, Università degli Studi del Salento; fa parte dell'ISDC Centro Internazionale di Studi e Documentazione per la Cultura Giovanile, Università degli Studi di Trieste.

Atelier expérientiel Imaginer pour comprendre le monde
L'expérience de l'errance vécue dans la créativité autobiographique
Dessin: Gioele Reale - Lycée Artistique d'État Emilio Greco
Ateliers de l'imaginaire autobiographique © OdV Le Stelle in Tasca

Come nasce a Berkeley

Il 1968 è stato l'*annus horribili* per la fidelizzazione degli studenti, e più in generale dei giovani come categoria sociale, alle strutture di potere. In quell'anno, lo scheletro sociale viene attaccato su più fronti, azione essa che ne indebolì la spina dorsale degli organismi indirizzati al suo perfetto funzionamento, con una inevitabile frammentazione politica e conseguente riduzione del controllo collettivo. Eretici, individualisti, nuclei auto-organizzati, gruppi politico-ideologizzati e

studenti rivendicavano “l’imagination au pouvoir”, confezionando una rottura radicale sul piano del costume e dei saperi. A emergere è il carattere simultaneo e correlato delle manifestazioni studentesche, l’internazionalismo e la solidarietà incondizionata, elementi questi che lasciavano prefigurare delle somiglianze tra il soggetto rivoluzionario, da Oriente a Occidente, nelle sue svariate forme dell’agire collettivo.

Scoppiata dapprima nei campus americani, la rivolta (studentesca) mostrò tuttavia una caratterizzazione puramente internazionalista (da Berkeley a Madrid, da Berlino a Tokyo, da Praga a Belgrado). Negli Stati Uniti l’insoddisfazione dei rapporti sociali vigenti si manifestò con segnali di squilibrio nella Carolina del Nord a partire dal 1960, con gli studenti neri mobilitati nell’organizzare dei sit-in di protesta contro la segregazione razziale, con al fianco associazioni cittadine e comitati di quartiere in difesa dei diritti civili della popolazione afro, negli anni in cui l’apartheid e le teorie politiche razzializzate erano molto forti. Parallelamente al movimento per i diritti civili, ci sono altri fattori rilevatori che contribuirono alla fermentazione, del tutto naturale, di saperi radicali, sviluppando un embrionale movimento di contestazione che non aspettava altro che l’occasione per collettivizzarsi. Già nel 1957 Kerouac scrive *On the road,* il suo capolavoro, un elogio alla marginalità e alla vita periferica; Herbert Marcuse nel 1964 pubblica *L’uomo a una dimensione*, aggiungendo un ulteriore tassello al mosaico; Timothy Leary, con le esperienze e gli esperimenti con LSD declina il paradigma psichedelico e l’inizio di una nuova era controculturale. Un moto di contestazione del tutto variegato e multiforme, come si osserva, inizia così a emergere e a convogliare nei campus USA, trasformandoli in serbatoi di istanze rivoluzionarie pronti a esplodere e a frantumare il vecchio modello socio-politico occidentale. È l’SDS, nata dalle ceneri della “Lega degli studenti per una democrazia industriale”, a farsi carico di questo processo di trasformazione politico-esistenziale, assurgendo a luogo di sperimentazione e di critica sociale, mediando tra diverse anime, quella degli Yippies di Hoffman alle Pantere Bianche di Sinclair.

Nelle università americane di Harvard, Berkeley e della Columbia, si assiste al lavoro programmatico degli studenti che ripercorreranno il cammino tracciato dai militanti afroamericani in difesa dei diritti civili, e nel 1962, con il manifesto “Port Huron Statement”, a firma di Tom Hayden, l’organizzazione studentesca dell’SDS illustrerà le tematiche centrali che nel decennio a seguire andranno a orientare l'azione. Assisteremo a un risveglio sociale che risente dei temi e delle problematiche del movimento giovanile, con una marcata politicizzazione della linea teorica degli studenti di sinistra che vedranno nella lotta contro la burocrazia universitaria, gli esperimenti bellici, l’imperialismo degli *States*, la discriminazione razziale e il conformismo, i capisaldi della società nuova.

A un’agitazione studentesca supportata da una contestazione che abbraccia i diversi settori della società americana, si assiste a una progressiva e violenta degenerazione della reazione dell'establishment, che risponde ai reclami giovanili e alle occupazioni con una lunga carrellata di arresti, pestaggi, abusi e violazioni dei diritti fondamentali del cittadino. Tuttavia, la repressione messa in atto alla Columbia University nel 1968 e nel 1969; il radicalizzarsi del movimento afro-americano e la nascita del black power nel 1966, movimento questo che si pone come obiettivi quello di restituire ai neri americani le loro radici, rivendicando tra le altre cose l’introduzione nei luoghi di istruzione dei “black studies”; l’opposizione nel 1966 dell’SDS alla presenza della CIA nelle università e ai programmi di reclutamento; le decine e decine di manifestazioni popolari contro la guerra in Vietnam che nel 1968, che non solo erano il perno della rivolta studentesca, bensì divennero anche il punto forte della maggioranza dell’opinione pubblica che protestava contro l’imperialismo del presidente Johnson; e infine, l’abolizione nel 1967 per opera del Congresso Americano della possibilità di rinviare l’arruolamento all’esercito per motivi di studio, hanno favorito la radicalizzazione del movimento di protesta e cristallizzato le proteste nel luogo simbolo della critica per definizione, le Università, sebbene abbiano trovato continuità nelle lotte salariali degli operai e nel riscatto dei proletari, tessendo una rete di relazioni miste rappresentate dalle similitudini di classe, dove l’esclusione sociale cui era avvezza la società contemporanea, veniva rimpiazzata da un bisogno collettivo di metamorfosi del modo di vivere e di fare politica.

Studenti tra Italia e Germania

Nella specifica italiana è il progetto di riforma universitaria che porta il nome del ministro Gui a disseminare l’agitazione studentesca. Il possibile adeguamento dell’Università al sempre più crescente numero di studenti e il tentativo di subordinazione della didattica ai bisogni dell’economia, costituì il fondamento delle mobilitazioni delle facoltà universitarie che si manifestarono in uno stato primordiale all’Istituto di Studi Sociali di Trento, che nel 1966 idealizza e progetta la creazione di una “contro-università” in opposizione all’“Università di classe”, all’“Università dei Baroni”, il cui fattore principe era rappresentato dalla critica dei programmi di didattica (ma non solo).

L’agitazione era come un virus che si propagava e trovava terreno fertile dove risultavano evidenti le scollature inter-generazionali. Dapprima il magma investì l’ateneo pisano occupato nel 1967, successivamente toccò all’università di Torino con gli studenti che diedero forma a dei corsi di studio alternativi e autogestiti, organizzando anche delle iniziative politiche all’interno dell’università occupata. È la volta di Milano nel 1968, con piazza Duomo che viene presa d’assalto dagli studenti dopo i violenti scontri che si erano susseguiti con le forze dell'ordine che voleva impedire il prosieguo dell’occupazione dei locali universitari, assistendo a una reazione violenta delle autorità alla prassi di insubordinazione gerarchica inscenata dagli studenti. Stessa sorte toccò alla città di Firenze nel gennaio dello stesso anno, quando in seguito alla violenta repressione abbattutasi sul movimento, l’Università toscana si vide presentare le dimissioni del rettore esasperato dal clima di “terrore” che si iniziava a respirare in tutta Italia, il più delle volte dovuto all’incapacità della classe dirigenziale di ascoltare i problemi sollevati dal nuovo soggetto sociale e politico. Con gli scontri di Valle Giulia del primo marzo del ’68 e gli oltre quattrocento tra feriti e arrestati alla Facoltà di Architettura, l’agitazione studentesca iniziò a ramificarsi su tutto il territorio, sud compreso, travolgendo come uno tsunami le fondamenta di una società bolsa.

In un’analisi a posteriori, scorgiamo come la specificità Italiana è stata rappresentata dalla coesione, dall’incontro ideologico e dalla combinazione di intenti tra il movimento studentesco e operaio, che già da qualche anno aveva assunto una sua identità, partorendo il primo grande ciclo di lotte degli anni Sessanta che si fece promotore delle più grandi conquiste sociali della storia nazionale, con un sempre più acceso movimento pendolare tra tumulti in piazza e repressione sistematica, caratterizzante anche il decennio successivo.

Nei vari contesti nazionali, ognuno con le sue forme espressive e comunicative più o meno ideologizzate e più o meno radicali, possiamo delineare una mappa concettualistica caratterizzante la rivolta degli studenti, individuando alcuni temi forti e insindacabili considerati come punto di riferimento e di simbiosi, da Tokyo a Roma. In una totale commistione della piattaforma rivendicativa e dell’agire politico, possiamo convenire in espressioni di protesta concomitanti, la cui connessione scaturiva dal rifiuto della politica nazionale e le riforme sull’istruzione, la massificazione delle università, e a questo si andavano a sommare i “primi segni di un indebolimento della crescita economica che aveva caratterizzato il dopoguerra nei paesi industrializzati”, oltre che ovviamente la guerra in Vietnam.

A quella che era una condizione spontanea che ha dato il là all’agitazione, ci sono da aggiungere alcuni elementi propriamente esistenziali, che ci spingono a leggere la contestazione del Sessantotto come un’evoluzione storica naturale e assiomatica. Il riferimento è l’esigenza di liberarsi da freni morali e norme sociali castranti, in nome soprattutto della libertà sessuale, dove gli studi di W. Reich confluiti nel suo libro di maggior prestigio, “*La Rivoluzione Sessuale”,* facevano da propulsore per una nuova spinta modernizzatrice, un manuale di autodifesa da esibire contro la società gerarchica e sessista, contro l’opposizione all’autoritarismo

nelle università, contro lo sfruttamento imperialista nei paesi del Terzo Mondo e la critica alla società del benessere che fondava il consenso e l'accettazione attraverso la propaganda. Se in Italia l'antagonismo definì una sua struttura reale nel 1968, nella Repubblica Federale Tedesca il movimento degli studenti anticipa di qualche anno i suoi coetanei occidentali.

Nel 1966, a Francoforte prima e a Berlino dopo, in un clima avvelenato da interessi partitici e in una condizione politica fatta di compromessi storici, per via del formarsi della "Grande coalizione" tra il partito socialdemocratico (SPD) e i cristianodemocratici, con Kissinger cancelliere e Willy Brandt suo vice, comincia a costituirsi una eterogenea area di opposizione extraparlamentare, l'Apo (*Ausserparlamentarische Opposition*), in cui confluiscono organizzazioni studentesche, sigle sindacali, militanti traditi dall'Spd e di cui l'Sds costituirà il fiore all'occhiello. Inoltre, la protesta contro il riarmo nucleare e il servizio di leva obbligatorio, la lotta contro i famigerati *Notstandsgesetze*,entrata in vigore nel 1966, furono le tematiche dominanti del movimento degli studenti nella prima metà degli anni '60, temi che costituivano dei punti di rottura con il partito socialdemocratico: una disaffezione giovanile che metterà fine a una generazione di rapportarsi con il programma social-comunista di tipo parlamentare.

Altri aspetti che fanno da detonatore per la protesta giovanile sono l'antimilitarismo, l'anti-americanismo, la critica della società consumista, in virtù soprattutto dell'influenza esercitata dai sociologi della *Scuola di Francoforte*, e la ricerca di nuovi atteggiamenti e nuovi stili di vita che si allontanassero quanto più possibile dalla tradizione, dalla generazione degli adulti. Un po' come avvenne per l'Italia, l'organizzazione studentesca dell'SDS (la *Lega Socialista degli Studenti*), nata all'interno del'SPD ed espulsa nel 1959 dopo il congresso di Bad Godesberg, rivolse le sue accuse sulle condizioni dell'insegnamento e sull'autoritarismo della classe dirigenziale in seno alle Università, rilevando anche come la neo-riforma su cui la classe politica stava lavorando risultava essere intrisa di interessi capitalistici, che avrebbero danneggiato il sistema formativo, subordinandolo alla logica capitalista.

Il 1964, per alcuni studiosi, rappresenta l'anno simbolo della rivolta studentesca nella RFT, ancor prima del 1966, data di ingresso della Socialdemocrazia (SPD) nel governo di coalizione e della lacerazione del tessuto social-comunista che conobbe il frazionamento politico. Il 18 dicembre di quell'anno, il senato berlinese ricevette il presidente del Congo Ciombè, resosi responsabile dell'assassinio dell'ex presidente Lumumbia, ucciso tre anni prima a causa della sua politica progressista. L'SDS, con l'APO e le organizzazioni africane presenti sul territorio berlinese, non si fecero pregare e manifestarono il loro dissenso: scrive Sergio Rossi che con questa azione *«la SDS ruppe il periodo di "elaborazione teorica" che durava ormai dalla scissione con il Partito Socialdemocratico»*, e spetta riconoscere nelle tesi di Adorno, Horkheimer e Rosa Luxemburg, i massimi ispiratori.

La protesta nella RFT si radica nella Berlino contesa dalle due superpotenze mondiali per diversi fattori che consentirono alla città e al movimento di partire con due lunghezze di vantaggio sugli altri paesi europei. La prima ragione proveniva dal fatto che Berlino fosse la città dei renitenti, per via di uno statuto speciale che consentiva ai suoi cittadini l'esonero dalla coscrizione militare, attirando individualità anarchiche o perlomeno poco avvezze agli obblighi istituzionali, creando un'affinità teorica tra i residenti che poterono coalizzarsi in un fronte comune libertario favorito anche dal carattere internazionale della città. Il secondo fattore era costituito dalla presenza della *Freie Universitat* nella Berlino ovest, la "Libera Università" nata come sottoprodotto del colonialismo delle grandi democrazie anglo-americane, che però negli anni '60 consentì agli studenti una maggiore libertà di manovra. Infine, una terza ragione è da ricercare nell'anomalia politica che i suoi abitanti stavano vivendo sulla loro pelle, con il blocco dei rifornimenti, la costruzione del Muro, la censura antisovietica e l'anticomunismo galoppante. A innescare l'esplosione della rivolta, il 2 giugno 1967, è la visita a Berlino dello Scià di Persia e, nel bel mezzo delle manifestazioni di protesta organizzate soprattutto da studenti iraniani e da oppositori del regime che videro anche la partecipazione dell'SDS, la polizia carica brutalmente il corteo che si era radunato davanti al municipio di Schoneberg, e uno studente di teologia, Benno Ohnesorg di 26 anni viene ucciso con un colpo alla testa, colpito mentre cercava di sfuggire da quella condizione di "caccia al manifestante" che si era venuta a creare.

Le autorità di Berlino e il gruppo editoriale Springer, che deteneva il controllo di oltre l'80% delle pubblicazioni nella sola Berlino, difendono l'operato della polizia e gettano discredito sui manifestanti, fondando sulla disinformazione e sulla mistificazione giornalistica il consenso dell'opinione pubblica. L'analisi sulle violenze del 2 giugno stimola anche un dibattito tra i filosofi della scuola di Francoforte, i quali si dissociarono dalla nuova linea pattuita tra le organizzazioni studentesche nel congresso *«Università e Democrazia. Condizioni e organizzazione della resistenza»*, dal quale emerse la necessità di una scelta radicale, interpretando l'uso della violenza come una specie di disarmo unilaterale, e il cui corpo riverso sul terreno di Ohnesorg, ne era l'estrema conseguenza della tendenza alla violenza poliziesca, alla quale bisognava rispondere a muso duro. Il solo Harbert Marcuse, come dimostra nel saggio *Repressive Toleranz*, si schiera con gli studenti a sostegno di una pratica violenta, affermando la natura di minoranza oppressa degli studenti, "*per le quali esiste un diritto naturale alla resistenza, un diritto ad adoperare mezzi extralegali quando quelli legali si siano dimostrati inadeguati"*.

In seguito all'assassinio e dopo la partecipazione di migliaia di manifestanti al funerale tenutosi a Hannover, si susseguono numerose le manifestazioni studentesche contro la guerra in Vietnam, a Monaco, Francoforte e Stoccarda, oltre alla stessa Berlino, l'SDS e l'APO, rivolgono particolare interesse "al rapporto tra relazioni di potere, disponibilità alla violenza e manipolazione dell'opinione pubblica per mezzo dei mass media", con una conseguente campagna *«Espropria Spinger»* nel tentativo di impedire anche la consegna dei giornali davanti alle tipografie, oltre al ricorso ad attacchi violenti che avevano come bersaglio le sedi del gruppo editoriale. Una pratica questa generalizzata diffusasi nella RFT, specie dopo l'attentato al leader dell'SDS Rudi Dutschke per opera di un esaltato neonazista nell'Aprile del 1968, data simbolo questa, che mette fine alla fase riflessiva sull'uso o meno della violenza all'interno del movimento studentesco tedesco, incasellando un nuovo scenario di conflittualità politica organico e di elevato spessore.

Il maggio francese: gli enragés

Poco più a ovest, in prossimità dei Pirenei, la mobilitazione studentesca assume una condizione fisiologica tendente al parossismo. In Francia le sue modulazioni sono violente e anticipatrici di una fase segnata da forti rivolte e continue contestazioni che infiammeranno i vari settori della società transalpina scuotendo profondamente il potere politico e lo Stato, che verranno travolti da questa forza d'urto assunta dal movimento. Gli storici riconducono cronologicamente l'inizio del '68 francese alla prima metà degli anni Sessanta, trovando nel *«Manifesto dei 142»*, ovvero una dichiarazione sottoscritta dagli intellettuali francesi che giustificava *«il diritto alla insubordinazione»* nella guerra d'Algeria, e nelle proteste contro la riforma universitaria di Fouchet, Ministro dell'Istruzione del governo gollista Pompidou - il cui progetto prevedeva una selezione per gli accessi alle Università in vista del riordino del settore formativo sempre più legato al sistema produttivo -, le prime scintille che innescarono la miccia. Tuttavia, va sottolineato come l'insoddisfazione e il disagio furono strettamente connessi con la massificazione dell'insegnamento e con l'inadeguatezza delle strutture universitarie, del tutto incapaci di assorbire la crescente domanda. Biblioteche e aule non vennero adattate a questo radicale cambiamento accrescendo a dismisura il malcontento, così come gli stessi sbocchi occupazionali per i nuovi corsi di laurea erano incerti e spesso solo un miraggio. Come a dire, una sorta di malessere a tutto tondo che generò un rifiuto collettivo del modello in atto e investì il resto della società.

Nei settori operai l’apertura della Francia al mercato comune, con conseguente compressione del salario reale e innalzamento della disoccupazione, furono dei validi pretesti per promuovere forme di auto-organizzazione, come nel caso di Caen, in cui i lavoratori presentarono una piattaforma che scavalcava le rivendicazioni sindacali, riappropriandosi di quote salariali con il saccheggio sistematico dei generi alimentari. Alla loro protesta seguitò uno sciopero dei metallurgici a Redon che coinvolse quasi tutte le aziende della città, riuscendo a stabilire un collegamento autonomo dei lavoratori che andasse oltre le organizzazioni sindacali, mostrando agli occhi del mondo intero come in Francia la crisi fosse evidente, trasversale e, che le classi popolari avessero trovato la risposta nell’azione diretta e nell’autonomia.

Gli studenti, l’altra faccia della medaglia raffigurante la rivolta sociale, già nel 1967, nella città universitaria di Jessu, a Lione, sollevarono la questione sulla promiscuità negli alloggi, lottando contro l’abolizione di ogni regolamento etico, “superando così il dibattito accademico sulla riforma degli statuti antisessuali”, mentre a Marsiglia, nelle manifestazioni studentesche “si contestano pubblicamente i regolamenti interni delle residenze universitarie, e in particolare il divieto di circolazione e di accesso alle camere degli studenti dell’altro sesso”, rivendicazioni queste fatte presenti già nel 1965 nella residenza universitaria parigina di Antony, che annoverava un movimento di opposizione che vide coinvolti l’UNEF (Sindacato degli studenti francese) e il FEN (Federazione Nazionale degli insegnanti).

Come nella città francese di Nantes, a novembre dello stesso anno, con gli studenti che non solo si impadronirono della sezione locale dell’UNEF per via delle accese discussioni sulla sua “integrità morale” e condotta politica. Tuttavia, la protesta che darà l’input all’insorgere degli studenti e alla nascita degli Enragés (gli “Arrabbiati”) esplode lontano dalle vie del centro, in una delle tante zone periferiche della Francia, coacervo di bidonville e quartieri miserabili, in prossimità dei quali sorgeva il Campus di Nanterre, fondato nel 1964 e attanagliato sin da subito da una condizione di sovraffollamento soffocante. Il gruppo degli Arrabbiati si materializza all’interno di una ben più ampia lotta studentesca contro la presenza nelle università delle forze dell'ordine. Il 26 gennaio del 1967, scovata la presenza di uomini in borghese intenti a confondersi con i residenti e i frequentatori del campus, una volta fotografati, le loro foto vennero fatte circolare su alcuni cartelli e portate in giro per tutta l’Università come monito a dispensare da questi “illustri figuri”. L’azione di monitoraggio e di controspionaggio mobilitò una sessantina di poliziotti in divisa chiamati con forza dal rettore, respinti senza molto affanno dai giovani ben organizzati, dagli Enragés*,* ovvero i *«teppisti del campus»* affiancati da un centinaio di militanti di estrema sinistra e da un gruppo di anarchici. Gli Arrabbiati, i quali avevano trovato un’intesa ideologica con l’Internazionale Situazionista seppur non prendendone espressamente parte, mostrarono il carattere riformista dell’UNEF e la sua sterile opposizione.

Il 22 Marzo del 1968, per protestare contro l’arresto di un militante dei gruppi di estrema sinistra a Nanterre, trecento suoi compagni tennero un comizio in un anfiteatro e, nel bel mezzo della notte, 142 di loro occuparono la sala del Consiglio di Università nell’edificio dell’amministrazione. All’occupazione parteciparono gli Enragés, anche se risultarono in disaccordo con gli altri gruppi gauchiste del movimento circa la presenza nell’assemblea degli stalinisti e degli osservatori dell’amministrazione tanto da lasciare la sala occupata del Consiglio di Facoltà ed essere accusati di voler saccheggiare i locali. Nella loro protesta lanciarono parole d’ordine, scritte sui muri con le bombolette spray, inaugurando quello che Vienet definì il “vandalismo critico”. Senza gli Arrabbiati si idealizzò e prese piede un raggruppamento eterogeneo legato all’estrema sinistra, un gruppo formale ribattezzato dalla stampa dapprima come il “Movimento dei 142” e poi “Movimento 22 marzo”. Composto da trozkisti della Lega Comunista rivoluzionaria (LCR), da qualche anarchico tra i quali Daniel Cohn-Bendit, futuro portavoce del movimento studentesco, ed anche da maoisti dell’Unione dei giovani comunisti marxisti-leninisti (UJCML), divennero nel giro di pochissimo tempo un’area d’azione che contò più di 1200 partecipanti, trovando nella lotta antimperialista e nella democrazia diretta un’intesa dell’agire comune dal quale partire. Da quel giorno e per oltre un mese gli uffici universitari vennero occupati, inaugurando la “fase propriamente studentesca del Maggio Francese”. Solo tre giorni dopo, il 29 marzo, giorno in cui il *«Movimento del 22 Marzo»* tenne un comizio al campus, il rettore Grappin ordinò di chiudere l’Università per due giorni, alimentando lo spettro di quello che la stampa definì come uno sparuto gruppo formato da *«una decina di arrabbiati»*, anarchici e situazionisti la cui *«azione consisteva da settimane nell’intervenire nelle aule, durante le esercitazioni, nell’occupare edifici ed eventualmente nel tracciare scritte giganti sui muri»*.

Ne seguirono dei provvedimenti disciplinari che, se da un lato portarono all’espulsione di un membro degli arrabbiati, Gerard Bigorgne, allontanato da tutti gli istituti di istruzione della Francia per cinque anni, alla richiesta e le continue minacce di espellere l’anarchico Bernard Cohn-Bendit, alla decisione di deferire agitatori di Nanterre alla commissione istruttoria del Consiglio dell’Università di Parigi, ed anche la nuova chiusura dell’Alma Mater quaranta giorni dopo l’occupazione, indussero gli studenti ad allargare la protesta e il dissenso. Ed è così che i membri del *«Movimento 22 Marzo»* e dell’Unef, per nulla intimoriti dallo sgombero del giorno prima a Nanterre, il 3 maggio si trasferirono alla Sorbona con la volontà di organizzare un corteo nel cortile dell’Università. Il 6 il 7 e l’8 maggio cortei di studenti attraversano Parigi; il Quartiere Latino, zona universitaria a sud della Senna, è un palcoscenico aperto agli scontri che vedranno la presenza dei blouson-noir, dei disoccupati, degli operai e degli studenti liceali e raggiungeranno l’apice in quella che passerà alla storia come la “Notte delle barricate” del 10 maggio.

Quel venerdì ventimila persone si radunarono in piazza Denfert-Rochereau e, uno alla volta arrivati in corteo nel Quartiere Latino e visto negato l’acceso verso la Senna, decisero di erigere delle barricate fino a quando non sarebbero riusciti a riconquistare la Sorbona. *«Per la prima volta - scrive Viénet - automobili vennero rovesciate, messe di traverso nelle strade e incendiate; le strade stesse furono disselciate per far barricate, i negozi saccheggiati. La pratica delle scritte sovversive già sperimentata a Nanterre, cominciò a diffondersi in molti quartieri di Parigi [...] Il quartiere in mano agli insorti conobbe un’esistenza indipendente tra le ore 22 e le due del mattino. Attaccato alle 2 e 15 dalle forze che lo attorniavano da ogni lato, riuscì a difendersi per più di tre ore [...]»*. Dal 13 maggio la rivolta e il movimento cambiano natura: i sindacati CGT (Confédération Générale du Travail), il FEN e il CFDT (Confédération Française Démocratique du Travail) organizzano uno sciopero generale che vede la partecipazione di 800 mila scioperanti che paralizzano letteralmente Parigi, sfilando al grido di “Ce n’est qu’un début, continuons le combat”.

Ormai “Il Maggio francese” è divenuto un focolaio difficile da domare e la commistione delle istanze studentesche con le vertenze contrattuali delle varie categorie di lavoratori ne sono la testimonianza. Il fuoco divampato finì per travolgere gli stessi sindacati. Le fabbriche occupate, se prima dello sciopero generale si contavano sulla punta delle dita, dopo il 14 maggio divennero oltre cinquanta sparse su tutto il territorio nazionale, e nelle settimane successive si moltiplicarono gli scioperi, le occupazioni e i cortei, e la loro molecolarizzazione non tardò a toccare il resto dell'Occidente e a incoraggiare l'Oriente.

M@GM@ Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali

MITI E IMMAGINARI NELLA CONTEMPORANEITÀ / A CURA DI ORAZIO MARIA VALASTRO / VOL.16 N.3 2018

Insularité : éthique d'une cognition synesthésique

Maria Romano

magma@analisiqualitativa.com

Laureata in sociologia all'Università degli studi di Napoli Federico II, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in pedagogia all'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa con una tesi dal titolo "Ambienti digitali e pratiche di scrittura in educazione".

Représentations mythodramatiques de soi
Dessin: Giada Rizzo - Lycée Artistique d'État Emilio Greco
Ateliers de l'imaginaire autobiographique © OdV Le Stelle in Tasca

Il pane appartiene alla mitologia.

Ippocrate

La fantasia è come la marmellata, bisogna che sia spalmata su una solida fetta di pane.

Italo Calvino

Il pane della civiltà

Fin dall'origine dei tempi, il cibo ha rappresentato un medium tra il soggetto e la dimensione sociale, politica e sacra dell'esistenza, in quanto dispositivo funzionale e significante. Divenuto oggetto di pensiero e di programmazione di attività complesse, esso assume la carica simbolica di congegno capace di connettere l'uomo con il mistero dell'esistenza (Nicolai, 2015): in questo senso, il comportamento alimentare è un importante strumento di analisi psicologica, sociale e culturale, tanto che Roland Barthes (1988) afferma che esso è in ogni luogo e in ogni epoca un atto sociale tipico della specie umana. Anche P. Bourdieu (1983), Mary Douglas (1999) e Claude Lévi-Strauss (1966) hanno indagato la funzione del cibo a partire dalla sua proprietà di "fatto sociale": *«dietro e dentro ogni azione che riguarda il cibo, è possibile scorgere e cogliere usi e costumi, politiche, simboli, modi vivendi et operandi di persone e popoli»* (Mauriello, 2018).

Fra i diversi alimenti, quello che ha il pregio di essere cibo e simbolo in culture anche lontane fra loro è il pane. Secondo l'antropologa Cristina Papa, *«il pane è il prodotto che deriva dalla lavorazione di un impasto solido e omogeneo di acqua e vegetali ridotti in farina o poltiglia, cotto attraverso l'esposizione al fuoco o altra fonte di calore, direttamente o con l'intermediazione di acqua e grassi»* (Papa, 1992, p. 7). Si tratta di una definizione che non ha l'ambizione di essere universalmente valida, né di includere tutte le variegate tipologie di prodotto che nel corso della storia sono andate sotto questo nome, ma che ha certamente il pregio di orientare l'analisi di un fenomeno complesso.

L'archeologia di questo alimento ci narra di tecniche di panificazione già presenti nel Neolitico. Nel villaggio La Marmotta, sul lago di Bracciano, negli scavi di Castione dei Marchesi (Parma), e anche in altri luoghi del bacino del Mediterraneo sono stati rinvenuti frammenti di pane non lievitato dei quali non è possibile ricostruire con precisione la composizione e la forma (Artioli, 2011). Ma è solo con l'arte culinaria degli egizi – che Ecateo di Mileto chiama "mangiatori di pane" (Casi, 2009) – che nasce l'usanza del pane lievitato, poi diffusasi in tutto il Mediterraneo. Morbido e fragrante, il pane appena sfornato è caldo come il corpo di un neonato. La sua funzione di alimento primario, probabilmente, risiede nelle potenzialità simboliche della sua preparazione: come la birra, il pane si ottiene dalla fermentazione di semi poi bolliti o cotti al forno; oggi sappiamo che tale procedimento è paragonabile a un processo infettivo causato dal lievito, ma agli occhi degli antichi dovette apparire un fenomeno molto simile all'ingrossarsi del ventre di una donna incinta, inducendoli ad attribuire a questo alimento qualità magiche. Non è un caso che i primi fornai in Egitto erano anche ginecologi cui si rivolgevano le donne che sospettavano di avere una "ciambella in forno" (Allen, 2013). Lo stesso autore riporta che in Italia, per assicurare la buona lievitazione del pane, le donne si posizionavano strategicamente davanti al forno, digrignando i denti e simulando le doglie del parto; e ancora alla fine dell'Ottocento, le ragazze che avevano passato l'età da marito venivano condotte presso un forno del grano, dove sedevano al fine di risvegliare l'interesse di eventuali pretendenti.

Il pane ha assunto un ruolo centrale nella dottrina religiosa, assurgendo a congegno simbolico di "corpo di Dio" e "mensa comune". La teologia cristiana, infatti, ha incorporato il cibo come riferimento qualificante di un contesto significativo: *«la dottrina della rivelazione attesta che la condizione umana, originariamente creata a imitazione di Dio, è afflitta dal peccato patendo continuamente i dolori della carne. Il cibo, in quanto bisogno primario per la sussistenza, diviene pertanto occasione privilegiata per espiare e purificare il corpo da questa condizione di afflizione»* (Meglio, 2018, p. 71). Per i cristiani il pane e il vino rappresentano il corpo e il sangue di Cristo che *«si è proclamato "pane vivo disceso dal cielo". Inoltre Gesù ha dato la sua vita come "pane spezzato per un mondo nuovo" mentre il suo sangue è stato versato per "un'alleanza nuova ed eterna", quella, appunto, del perdono e della riconciliazione»* (Scouarnec, 2000, p. 93). Gesù si è presentato come cibo spirituale per gli uomini: *«come un pane e un vino capaci di comunicare a quanti lo mangiano e lo bevono nella fede la sua propria vita divina e, per il fatto che egli viene da Dio, egli allora è un dono di Dio offerto a tutti. Così l'uomo trasforma il grano in pane e poi il pane in una realtà spirituale (...) L'uomo viene invitato alla mensa di Dio il quale, da parte sua, viene a spezzare il pane con lui. Diventati corpo e sangue di Cristo, il pane e il vino non solo comunicano la vita pura e semplice, ma la vita stessa di Dio»* (Scouarnec, 2000, p. 93).

Muovendosi fra letteratura, mitologia e storia delle religioni, Carl Jung (1979) delinea un percorso da cui la teofagia emerge come pratica radicata in diverse società umane: a proposito dei sincretismi fra religione cristiana e riti pagani, durante i culti orgiastici in onore di Dioniso, che scendeva negli inferi per poi resuscitare, i suoi fedeli ritenevano senza dubbio di fare a pezzi il dio stesso, cibandosi della sua carne e bevendo il suo sangue (Frazer, 1992). Elias Canetti descrive la comunione dei cristiani, come "pasto collettivo", ovvero pratica di accrescimento di tipo particolare volto all' "incorporarsi collettivo": *«nelle religioni superiori la comunione acquista un nuovo significato: l'accrescimento dei fedeli. Se la comunione resta intatta e si compie correttamente, la fede acquista sempre più terreno e sempre più seguaci. L'animale divorato cerimonialmente dai cacciatori tornerà a vivere, risorgerà e si lascerà nuovamente cacciare. Tale effetto di resurrezione diviene lo scopo essenziale delle comunioni superiori; ma, al posto dell'animale, viene divorato il corpo di un dio, e la sua resurrezione implica quella dei fedeli»* (Canetti, 1981, p.137).

Estendendo il discorso alla dimensione più strettamente "tecnologica", è utile rilevare come in Occidente, dove le diete si sono evolute verso un crescente utilizzo della farina e del pane, si sono perfezionate sempre di più anche le tecniche di costruzione del mulino, il macchinario atto alla sua produzione, e, fra l'altro, anch'esso "macchina" di significati. Infatti, a partire dal Settecento, l'industria molitoria fu una delle prime industrie di processo, e la prima che ricorse all'automatizzazione del lavoro. Nel XVIII la sostituzione di mulini a palmenti con quelli a cilindri d'acciaio permise di ottenere farine raffinate: il risultato fu il progressivo disuso del pane nero a favore del pane bianco (Lamberti Gardan, 2015). L'egemonia di una tradizione alimentare, dunque, si intreccia inevitabilmente con la dimensione produttiva e tecnologica, con importanti conseguenze sul piano dello sviluppo industriale ed economico del sistema.

La breve ricostruzione storica sull'utilizzo del pane non ha la pretesa di esaurire la descrizione di un argomento tanto complesso quanto suggestivo, che meriterebbe ulteriori ricerche in prospettiva sistemica, ma tenta di sottolineare un aspetto specifico della sociologia alimentare: la funzione simbolica del cibo e del pane, il quale può essere descritto come un vero e proprio "medium" di sussistenza e di comunicazione. Quando parliamo di cibo, dunque, ci troviamo di fronte a universi di senso e significato che, alla maniera di Alfred Schutz (1979), possiamo descrivere come "province finite di significato", che costituiscono il perimetro, duttile e plasmabile, entro cui si compie l'esperienza umana.

Il pane dell'arte

La rappresentatività simbolica del pane si è tradotta in rappresentazione estetica: il pane, infatti, ha assunto nella storia dell'arte la valenza di cibo allegorico, diventando oggetto di riproduzioni varie e variegate. Pur nella tendenza a creare mondi impossibili, l'arte riflette le peculiarità del contesto di riferimento, attraverso un processo di "rispecchiamento" creativo che, lunghi dal configurarsi come mero realismo, è atto dove convergono istanze poietiche e semiotiche. Nel caso del pane, ciò che si è rivelato "buono da mangiare", per citare Harris (1992),è diventato anche "buono da pensare" e conseguentemente ha trovato nell'arte – altare della sublimazione – uno spazio privilegiato dove essere e non essere ciò che è. Quello che potrebbe apparire come un gioco di parole, esplica una delle caratteristiche principali dell'arte, formalizzata da F. Crespi come forma di comunicazione ambivalente perché al contempo "sociale"e "a-sociale": il pane dell'arte è contemporaneamente oggetto e simbolo che diventa altro da sé, facendosi portatore di un significato che in ultima analisi resta inafferrabile e inoggettivabile (Bertasio, 1998).

L'iconografia del pane traccia una parabola che tocca tutte le epoche, attraversando non solo l'arte sacra, dove per i riferimenti al Corpo di Cristo è oggetto privilegiato di rappresentazione, ma stili e momenti diversi. A partire dal XVI fino al XVIII secolo il pane compare nelle nature morte, genere pittorico che proprio in quel periodo conosceva rinnovata fioritura anche grazie a un nuovo interesse per l'indagine scientifica volta allo studio analitico della "realtà". A questo proposito basti pensare alla "Natura morta con pane, salame e noci" del Pitocchetto (1750 ca.) o alla "Natura morta con pane e fichi" (1760) di Luis Meléndez. Nello stesso periodo anche il tedesco Georg Flegel e il francese Jean-Baptiste Chardin producono opere del medesimo tenore dove il pane è il (co)protagonista della rappresentazione.

Nell'arte contemporanea il pane inizia a essere inserito in composizioni concettualmente più complesse, fino a costituire la parte essenziale di performance e istallazioni. Con uno stile figurativo meno noto rispetto al suo tratto distintivo, P. Picasso, in un'acquaforte dal titolo "Pasto frugale", realizzata a Parigi nel 1904, rappresenta una coppia di coniugi dinanzi ai resti della loro cena. Il tema è coerente con la vena pauperistica del Picasso prima maniera: una tovaglia sgualcita, un piatto vuoto e un tozzo di pane conferiscono alle due figure dignità poetica estrema.

Associando il pane al desiderio, Jean Hélion stabilisce un parallelo tra il corpo desiderato e il cibo desiderato: in "Nude with loaves" del 1952, l'artista ritrae una donna nuda di spalle, posizionata dietro a un tavolo su cui posano due filoni di pane, mentre a terra, sul tappeto dove c'è anche una vecchia scarpa maschile, giace un altro pezzo di pane. La poetica del pittore francese trova radicamento nella sua biografia: l'esperienza di prigionia di guerra, che nel 1940-2 lo costrinse ad anni di stenti e privazioni, ha probabilmente orientato la visione "sensuale" del pane e quella "alimentare" del corpo. L'importanza del pane è chiarita dallo stesso Hélion (1992) in un'annotazione personale, dove questo viene descritto come *«oggetto da mangiare, segnato dalle mani degli uomini e dalle ferite; dorato come l'autunno»*.

Guardando, invece, al mondo della scultura, Claes Oldenburg nel 1962 realizza "Floor Burger", una gigantesca scultura a forma di hamburger (tela, gommapiuma e cartone) che misura 213,4 centimetri di diametro e un metro e trentadue di altezza. Dopo l'esposizione alla Galleria Sidney Janis di New York, l'opera fu acquisita da un museo canadese, l'Art Gallery of Ontario di Toronto. Nello stesso anno, l'artista espone anche una coppia di cheeseburger in tela sagomata e dipinta a smalto, ma dalle dimensioni molto più contenute, quasi a grandezza naturale: 17,8 x 37,5 x 21,8 centimetri (Spinelli, 2017). L'estetica dell'hamburger è collocabile in quella tendenza tipica della pop art a investire dell' "aura" artistica oggetti di uso quotidiano. Significativo in questo senso è stato il contributo di Andy Warhol. Alla domanda "Che cosa ami mangiare?" Warhol rispondeva: "Solo cibo semplice. Semplice cibo americano". Il passo dalle parole ai fatti è breve: nel 1981 l'artista diventa il protagonista di un video in cui, con aria placida e rilassata, apre un sacchetto, estrarre un hamburger, versa sulla carta del ketchup, intinge il panino nella salsa e poi lo gusta in tutta tranquillità; alla fine, dopo aver raccolto un pezzetto di pane avanzato e il tovagliolo di carta nel sacchetto, fa una pausa (ben quarantotto secondi) e poi rompe il silenzio con l'affermazione: *My name is Andy Warhol and I've just finished eating a hamburger* (Spinelli, 2017).

Man Ray dipinge interamente di blu cobalto un filone di pane (1960), annullando l'idea di commestibilità del pane e sollecitando lo spettatore a riflettere su altri significati, fra questi: il pane come emblema della fecondità, l'analogia per forma tra fallo e baguette, e il blu come tinta legata alla mascolinità accostata al cielo in opposizione all'abbinamento donna/terra. Il cambio di colore, cioè la rappresentazione di un oggetto con un colore inusuale rispetto al suo, è fra le facoltà che Munari individua come indicatori della fantasia. Sulla relazione tra colore e mangiabilità, rimarcando il potere dell'incidenza cromatica sui comportamenti alimentari, l'eclettico artista milanese scrive: *«un risotto blu non è riuscito a mangiarlo nessuno, anche se buonissimo»* (2017, p. 68). Nell'opera Achrome del 1962 Piero Manzoni allinea una serie di michette lombarde ricoperte di caolino: l'intenzionalità dell'artista risiede nel desiderio di proporre un modo diverso di guardare l'arte, ma anche la vita, secondo un approccio più organico, quasi "ecologico": in questo senso, la fruizione dell'arte diventa comunione eucaristica con l'assoluto (Pautasso, 2015). Erik Dietman realizza con bastoni di pane la scritta PAIN (1967), operando una sovrapposizione fra significato e significante: una tautologia che evoca il dolore (*pain* in inglese) connesso alla sua mancanza. Wolf Vostell – inserendosi nel filone dell'arte come denuncia contro la società consumistica – posiziona come fossero un muro di cinta centinaia di baguette avvolte in carta da giornale attorno a una Cadillac (1973): l'accostamento alternativo mette a confronto la discrasia tra "mondo sazio" e "mondo affamato".

La carrellata di opere descritte segue un approccio di ricerca apparentemente frammentario, ma che intensionalmente si inserisce nelle logiche dell'indagine scientifica sempre aperta e incompiuta. Le opere selezionate costituiscono i nodi paradigmatici di una rete di significati fatta di cibo e simboli che va espandendosi sempre di più, fino a valicare i confini dell'arte per abbracciare pratiche sociali complesse, come il *food porn* e il *networked food*, dove l'estetica della rappresentazione fotografica condivisa trova compimento. Il rapporto fra immagine e immaginario, dunque, produce uno "spazio" dove emergono peculiari fenomenologie della produzione e del consumo, dell'identità e delle relazioni: un habitat materiale e cognitivo dove si modellano, possibilità, aspettative e bisogni.

Il pane di Dalí

Il binomio arte/pane trova nel surrealismo di Salvador Dalí un'articolazione complessa dove si intrecciano, cibo, arte e vita. A sei anni Dalí voleva diventare cuoco. L'arte venne dopo, ma il desiderio infantile non fu mai dimenticato: l'ossessione per il cibo rappresenta una costante della sua pittura, nella quale i piaceri della tavola, trasfigurati e sublimati in composizioni surreali, assumono una spiccata connotazione erotica. *«La mia pittura è gastronomica, spermatica, esistenziale»* (Fuentes, 2004, p. 11) diceva, sintetizzando in tre aggettivi uno stile in cui simboli e sogni diventano allucinazioni di realtà parallele. L'estetica del cibo trova il massimo compimento nel libro di ricette afrodisiache "Le cene di Gala" (1973) dove Dalí, giocando con il nome della moglie, propone un menù di pietanze succulente, delizia per gli occhi e per il palato, *entrée* di più dolci piaceri. L'alimento che più di tutti stuzzicò la fantasia del pittore fu il pane, il tema più feticista e ossessivo del suo lavoro al quale è sempre rimasto fedele. L'idea della bontà del pane maturò presto nell'artista catalano, quando non ancora adolescente lo usava come travestimento da torero: *«Tutti i miei gusti corrispondono alle idee che avevo già da bambino. Per esempio il pane che mi metto spesso sulla testa è un cappello con il quale mi presentai a casa quando avevo sei anni. Svuotai un* pan de croston*, questa forma di pane catalano a tre punte, e lo misi in testa per stupire i miei genitori»* (Fuentes, 2004, p. 22).

La sua prima rappresentazione iconica è "Cestino di pane", un dipinto a olio del 1926. Se la paternità dell'opera non fosse certa, lo si potrebbe attribuire a un pittore classico, tanto il piccolo quadro si discosta dal suo tratto: la pittura raffigura quattro pezzi di pane spalmati di burro e adagiati in un cestino posto su un panno bianco, il cui drappeggio ricorda quello dei grandi maestri barocchi. Nel 1945 il pittore realizza una seconda versione dell'opera, più matura e per certi versi

più suggestiva, presentata alla mostra "Recent paintings by Salvador Dalí" che si tenne a New York nello stesso anno, un'opera spiccatamente realista, ma che non per questo appaga meno l'immaginazione.

Ma il realismo non basta. La sperimentazione artistica spinge Dalí su territori scivolosi: in "Pane antropomorfo – pane catalano" del 1932, un filone di pane assume chiaramente i tratti di un enorme fallo. È la bellezza commestibile: la comunione dell'arte, la sacralità del sesso. È il dogma cristiano del pane che diventa corpo. Lo stile irriverente del pittore catalano non è mera provocazione: dalla sua pittura fortemente spirituale promana una visione mondana, carnale, della religione, in cui il sentimento mistico convive con un desiderio spiccatamente sensuale.

Una sintesi efficace di questi elementi è rintracciabile nella versione del 1950 di "Madonna di Port Lligat" dove la Madonna, impersonata da Gala, tiene in grembo il Cristo bambino, nel cui ventre vi è un "riquadro" contenente un pezzo di pane. Sul capo della Madonna pende un uovo: altro elemento essenziale della sua pittura, simbolo della femminilità e della nascita. L'uovo e il pane coesistono nella più imponente opera di Dalí, il Teatro Museo di Figueres, la cui facciata esterna è interamente tappezzata da forme di pane triangolari e sul cui tetto troneggiano enormi uova.

La pittura è appagante, ma per un esteta l'arte e la vita devono coincidere. È il 12 maggio del 1958 quando, in occasione della Fiera di Parigi, Dalí sfila, accompagnato da Georges Mathieu e da una schiera di panettieri con baffi finti, per le vie della città, in testa a una processione che santifica una baguette lunga ben dodici metri, portata in spalla come fosse un Dio. Il desiderio di vivere in un'opera d'arte raggiunge l'apice nel 1971, quando Dalí chiede a Lionel Poilâne, proprietario di una nota *boulangerie* parigina, di costruire in pane l'arredamento di un'intera camera da letto da regalare a Gala. L'oggetto più impegnativo da realizzare fu l'armadio, alto un metro e settanta e pesante circa settanta chili (di cui trentacinque di farina): gli unici dettagli in metallo furono le cerniere delle ante; nei cassetti vennero conservate posate fatte di pane, per ogni evenienza. Degli arredi è rimasto soltanto il lampadario, custodito proprio presso la *boulangerie* e regolarmente rinnovato nelle parti edibili. La stanza commestibile del pittore evoca quella di marzapane della fiaba "Hänsel e Gretel" dei fratelli Grimm, dove alla povertà in cui versano i bambini si oppone l'opulenza di un'abitazione da divorare. È proprio il gusto barocco a orientare l'estetica di Dalí, il quale chiarisce come l'ossessione per il pane non fosse legata alla ricerca della semplicità: *«Il mio pane ferocemente antiumanitario era il pane della vendetta del lusso immaginativo contro l'utilitarismo del razionale mondo pratico; era il pane aristocratico, estetico, paranoico, raffinato, gesuitico, fenomenale, paralizzante, ipe-evidente, che le mie mani avevano lavorato durante i due mesi a Port-Lligat»* (Fuentes, 2004, p. 18).

Nella sua lunghissima carriera Dalí dipinse il pane in altri e numerosi modi che contribuirono a fomentare l'auspicata "rivoluzione del pane", volta a trasformare l'elemento dell'utilità primordiale in accessorio estetico. Per lungo tempo l'eccentricità di Dalí animò gli ambienti artistici e letterari, oltre che i salotti, dove le signore della buona società parigina, incuriosite e stuzzicate dall'estetica del pane, imploravano il pittore affinché svelasse loro i segreti della sua pittura erotica e gastronomica.

Il pane nostro

L'epopea di Gilgamesh racconta del pane assaggiato da Enkidu, abituato alla caccia, e del suo effetto dirompente: *«il montanaro che brucava l'erba insieme alle gazzelle e lappava il latte dalle belve feroci, restò sorpreso quando assaggiò per la prima volta il pane»*. L'uomo che preparò il pane era diverso dai suoi antenati: il passaggio dal chicco crudo al chicco cotto, ha condotto l'uomo alle soglie della storia (Matvejević, 2010), perché esso rappresenta un congegno simbolico e concreto capace di esercitare funzioni diverse, intrecciandosi anche con i mondi dell'arte. Al di là del surrealismo di Dalí, la presenza del pane nella storia dell'arte è una costante significativa: cibo primario e universale, la carica simbolica di cui è portatore lo ha reso oggetto privilegiato di rappresentazione. Tanti e diversi sono stati i modi in cui gli artisti hanno interpretato questo specifico "oggetto", il cui significato, anche in funzione della sua dimensione escatologica, coincide quasi con la vita. Nella tradizione popolare occidentale, infatti, si insegna a non buttarlo via, a riutilizzarlo per pietanze a base di pane riciclato, oppure a baciarlo una volta caduto a terra e a non metterlo capovolto sulla tavola, proprio come se fosse cosa sacra.

L'epopea del pane si spiega alla luce del fatto che l'individuo – in quanto *animal symbolicum* (Cassirer, 1969) – non vive in un universo soltanto fisico, ma anche simbolico: il linguaggio, il mito, l'arte e la religione sono tecnologie che fanno parte di questo universo: sono i nodi della rete su cui poggia il divenire, e che hanno determinano un sorprendente vantaggio evolutivo dell'uomo su tutti gli altri esseri viventi. In un certo senso, dunque, le parole del Vangelo "non di solo pane vive l'uomo" (Mt 4,4), benché inserite in un discorso evidentemente orientato dal Verbo, sono portatrici di una complessità capace di cogliere la natura plurale dei bisogni dell'uomo che è, assieme, animale, artista e dio: creatura e creatore di mondi possibili e impossibili.

Il pane racchiude un'insondabile potenza sacra, assurgendo a medium che connette mondo sensibile e sogno, esperienza e immaginazione, tecnica e superstizione. Risultato della terra e dell'impegno dell'uomo che plasma e trasforma la materia non commestibile in prodotto finito, il pane è il simbolo della "natura" che si fa "cultura": rito quotidiano, antico e moderno, laico e spirituale, della comunità sociale attorno alla mensa collettiva. Il pane custodisce il segreto di un'autentica religiosità profana: l'atto del mangiarne diventa preghiera quotidiana, silenziosa e sensuale, di ringraziamento. Per questa via, il pane assurge a emblema della vita, segno dell'attitudine creativa e generativa dell'uomo, ma anche della sua capacità di entrare in comunione con l'universo, attraverso quella spiritualità pragmatica che nel fenomeno estetico trova compimento.

Bibliografia

Allen S.L. 2013, *Nel giardino del diavolo. Storia lussuriosa dei cibi proibiti,* Feltrinelli, Milano.

Artioli T. 2011, *D'artegnam,* Pendragon, Bologna.

Barthes R. 1988, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino.

Bertasio D. (a cura di) 1998, *Immagini sociali dell'arte*, Dedalo, Bari.

Bourdieu P. 1983, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna (1979).

Canetti E. 1981, *Massa e potere*, Adelphi, Milano.

Casi C. (a cura di) 2009, *La cucina nel mondo antico*, Laurum, Pitigliano (Gr).

Cassirer E. 1969, *Saggio sull'uomo*, Armando, Roma.

Douglas M. 1999, *Questioni di gusto*, il Mulino, Bologna (1996).

Frazer J.G. 1992, *Il ramo d'oro*, Newton, Roma.

Fuentes M.C. 2004, *Il surrealismo in cucina tra il pane e l'uovo. A tavola con Salvador Dalí*, Il leone verde, Torino.

Harris M. 1992, *Buono da mangiare. Enigmi del gusto e consuetudini alimentari*, Einaudi, Torino (1985).

Hélion J. 1992, *Journal d'un peintre. Carnets 1929-1962*, Maeght, Parigi.

Jung C.G. 1979, *Il simbolismo della messa*, Boringhieri, Torino.

Lamberti Gardan A. 2015, *Veg & vegan, Il punto d'incontro,* Vicenza.

Lévi-Strauss C. (1966) *Il crudo e il cotto*, Il Saggiatore, Milano (1964).

Matvejević P. 2010, *Il pane nostro*, Garzanti, Milano.

Mauriello M. 2018, *La nuova abbondanza: pratiche alimentari, donne, e famiglie nella Napoli contemporanea*, in C. Corposanto, C. Cipolla, *Le culture del cibo,* Franco Angeli, Milano.

Meglio L. 2018, *Cibo e religione: rappresentazioni sociali e dinamiche relazionali dell'alimentazione monastica*, in C. Corposanto, C. Cipolla, *Le culture del cibo,* Franco Angeli, Milano.

Munari B. 2017, Fantasia, Laterza, Bari (1977).

Nicolai M.C. 2015, *Pane dell'Uomo pane di Dio*, Menabò, Ortona (Ch).

Papa C. (a cura di), 1992, *Il pane. Antropologia e storia dell'alimentazione*, Electa Editori Umbri, Perugia.

Pautasso G.A. 2015, *Piero Manzoni. Divorare l'arte*, Mondadori, Milano.

Schutz A. 1979, *Saggi sociologici*, Utet, Torino.

Scouarnec M. 2000, *I simboli cristiani*, Gribaudi, Milano.

Spinelli C. 2017, *L'ambiguità dell'hamburger*, in www.artribune.com (ultima consultazione, 30 ottobre 2018).

M@GM@ ISSN 1721-9809
Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali
Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Rvisita a carattere scientifico ANVUR Area 14
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia

Osservatorio Processi Comunicativi
Associazione Culturale Scientifica
Email: info@analisiqualitativa.com
Site Web: www.analisiqualitativa.com
Via Pietro Mascagni n.20 - 95131 Catania - Italy